البلاغة العربيّة
والنّقد عند العرب

تأليف

أ. د. حسن طبل   د. عبد الرحمن فودة

قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن

كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

المحتويـــات

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبَّنَا ٱفْتَحْ بَيْنَنَا وَبَيْنَ قَوْمِنَا بِٱلْحَقِّ وَأَنتَ خَيْرُ ٱلْفَٰتِحِينَ﴾

صدق الله العظيم

"وبعـــــــد"

.. حين أقدمنا على تأليف هذا الكتاب لأول مرة - **وكذا حين نقدمه بعد معاودة النظر هذه المرة** – كنا نتغيا غاية، التزمنا فى سبيل تحقيقها بضوابط:

أما الغاية: فهي أن ننجح بعون الله وتأييده في تحقيق التوازن الصعب بين الوفاء بحق المقرر والوفاء بحق طالب التعليم المفتوح؛ نعني حق المقرر- بعمقه وشموله وغزارة مادته- في أن نقدمه في الصورة المثلى له، وحق الطالب في أن نقدمه له بما يلائم ظروفه النوعية، ويلائم ملابسات تعلمه.

وأما الضوابط: - وقد فرضتها تلك الغاية المنشودة- فهي:

١- التركيز في كل حقل من حقلي المقرر [البلاغة العربية- النقد عند العرب] على الخطوط العامة أو الملامح الأساسية، وتجنب الخوض – ما أمكن- في التفصيلات أو التشعيبات الدقيقة، التي تكد الذهن، وتثقل الكاهل دون عظيم فائدة أو كبير طائل.

٢- التيسير – ما أمكن – في عرض مادة المقرر، وبذل الجهد في تبسيطها دون الإخلال –بداهة- بمبدأ المحافظة على التراث.

٣- التزام الحياد العلمي بالنظرة إلى موروثنا البلاغي والنقدي نظرة موضوعية تبرأ من التعصب له أو عليه؛ إذ إن صوت الدعوة إلى التعبد

في محراب هذا الموروث لا يقل خطرا - فيما نظن- عن أصوات المعاول التي تنهال عليه الآن من كل صوب..

فإن نكن قد حققنا الغاية ولم نخل بالضوابط فهذا من توفيق الله عز وجل، وإن تكن الأخرى فحسبنا أننا قد أخلصنا النية وما قصرنا في بذل جهد،

والله من وراء القصد

المؤلفان

أولاً

البلاغـــة العربية

الوحدة الأولى

مصطلحات ومفاهيم

الأهداف:

بعد دراسة هذه الوحدة، ينبغى أن يكون الدارس ملمًا بما يلى:

١- أهم المصطلحات والمفاهيم البلاغية.

٢- أهم العناصر المكونة للحال أو المقام.

٣- شروط فصاحة الكلمة المفردة وشروط فصاحة الكلام بعامة.

العناصر:

١- مفهوم البلاغة

٢- مصطلح مطابقة مقتضى الحال

٣- شروط الفصاحة

المبحث الأول

مفهوم البلاغة

يحفل تراثنا البلاغي بكثير من المقولات التى حاولت التعريف بماهية البلاغة ، والكشف عن مقوماتها أو خواصها النوعية الأصيلة ، يتجلى ذلك بصورة واضحة فى المؤلفات المبكرة فى هذا التراث ، والتي من أبرزها فى هذا الصدد كتاب " البيان والتبيين " لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، وكتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكريّ (ت٣٩٥هـ) . ففى كل من هذين الكتابين نطالع حشدا هائلا من تعريفات البلاغة لا عند العرب فحسب، بل عند الفرس أو اليونان أو غيرهما من الأمم التى اختلط العرب بأبنائها وتأثروا – آنئذ – بثقافاتها.

فمن تلك التعريفات على سبيل المثال :

البلاغة هى : " شىء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا".

وهى كذلك:

"أن تُفْهم المخاطَبَ بقدر فهمه".

"معرفة الفصل من الوصل".

"الإيجاز من غير عجز ، والإطناب من غير خطل".

"حسن الاقتضاب عند البداهة ، والغزارة يوم الإطالة".

"وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة".

"لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظَه، ولفظُه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك".

والحق أن مثل هذه العبارات السابقة لم تكن "تعريفات" للبلاغة بقدر ما كانت انطباعات عنها أو أوصافا جزئية لها ، فكل عبارة من تلك العبارات إنما تكشف – فحسب – عن خاصية من خواص الكلام البليغ أو زاوية من زواياه، فبينما ترصد العبارة الأولى – مثلا – الرصيدَ الشعوريَّ لهذا الكلام لدى البليغ فحسب ، تقتصر العبارة الثانية على رصد علاقة هذا الكلام بالسامع أو المتلقى، أما بقية العبارات فهى – فى مجملها – تدور حول بعض السمات التعبيرية لهذا الكلام ، ومعنى ذلك أنه ليس من بين العبارات السابقة ما يقدم تصورا كاملا للكلام البليغ ، أو تعريفا شاملا للبلاغة.

لهذا السبب لم تظفر هذه المقولات المبكرة بالذيوع والاستمرار فى مؤلفات البلاغيين المتأخرين ، الذين ولعوا بالمنطق الأرسطى ، وأدركوا – من ثم – قصورَ هذه العبارات وعجزَها عن تقديم تعريف (جامع مانع) للبلاغة، وهذا ما عبَّر عنه – صراحة – بهاءُ الدين السبكى حين قال :

"وللمتقدمين فى البلاغة رسوم واهية .. وأكثرها إنما قصدوا به ذكر

أوصاف للبلاغة، ولم يقصدوا حقيقة الحد والرسم"[١].

وليس من غايتنا هنا متابعة هؤلاء البلاغيين المتأخرين فيما وضعوه للبلاغة من تعريفات، وإنما سنكتفى بالتوقف إزاء ذلك التعريف الذى وضعه الخطيب القزوينى فى القرن الثامن الهجرى، بوصفه أكثر هذه التعريفات ذيوعا على ألسنة البلاغيين ، وتداولا فى كتب البلاغة حتى اليوم ، وذلك هو التعريف القائل:

" البلاغة: مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته".

ونبادر هنا بالإشارة إلى أن هذا التعريف لم يبتكر جديدا – لم يلتفت إليه السابقون – فى معنى البلاغة ، فمفهوم البلاغة لدى الخطيب القزوينى لا يكاد يختلف عنه لدى البلاغيين المتقدمين ، فالوعى بالقيمة الفنية لمطابقة الكلام (البليغ) لمقتضى الحال، وحَثُّ الشاعر أو الأديب على مراعاة تلك المطابقة، والحديث عن الفصاحة وعن الصلة بينها وبين البلاغة ، وتحديد الشروط أو المعايير الدقيقة لها ، كل أولئك نجده واضحا جليا فى تراثنا البلاغى منذ عصر مبكر، ومغزى ذلك أن القزوينى حين عرف البلاغة إنما كان يعرّف بالمفهوم أو التصور السائد لها فى هذا التراث ، وأن الجديد فى تعريفه هذا هو – فحسب – تلك الصياغة المنطقية (الجامعة المانعة) التى لم نظفر بمثلها فيما سبق من مقولات.

ولكى نوضح هذا المفهوم نود أن نجيب عن التساؤلين التاليين :

أ- ما المقصود بمطابقة الكلام لمقتضى الحال ؟

ب- ما الشروط التى وضعها البلاغيون لفصاحة الكلام؟

وتلك الإجابة هى ما سوف نوضحها فى المبحثين التاليين :

---

(1) انظر: شروح التلخيص، ج١ ، ص١٢٣.

المبحث الثانى

مطابقة مقتضى الحال

نستطيع أن نوضح مفهوم هذه المطابقة عن طريق الكشف عن مفهوم كل من الحال ومقتضى الحال فى نظر البلاغيين .

أما مصطلح **الحال** فقد كان يرادف فى تراثنا البلاغى مصطلحا آخر كَثُرَ تداولُه على ألسنة البلاغيين وهو مصطلح "**المقام**"، فكل منهما يراد به : **مجموعة الظروف والملابسات التى تصاحب النشاط اللغوى، ويكون لها (أو ينبغي أن يكون) تأثيرُها فى ذلك النشاط، بحيث لا تتحدد دلالة الكلام أو تتجلى إلا فى ظلها ، وفى ضوء الوعي بارتباطه بها.**

لقد عُرفت الحال فى تراثنا البلاغى بأنها: **" الأمر الداعى للمتكلم إلى أن يميز كلامه بميزة تعبيرية خاصة"** ، وهذه الميزة التعبيرية هي ما أطلق عليها مصطلح "**مقتضى الحال**"، ومعنى ذلك أن الحال تشمل كل ما من شأنه التأثير فى اللغة الفنية ، أما المقتضى فهو الأثر أو رد الفعل الماثل فى تلك اللغة ، فهو ينطبق على كل ما تحفل به تلك اللغة من خصوصيات وظواهر تعبيرية تأتى كلٌّ منها فى موقعها الخاص ملائمة لحال أو مقام خاص ، وتلك الملاءمة هى مدلول تلك العبارة الذائعة فى تراثنا البلاغى **" لكل مقام مقال"** .

وقد درج البلاغيون فى هذا الصدد على الاستدلال بتلك الرواية التى تُروَى عن أبى العباس المُبَرِّد "النحويّ" ، فلقد روى أن الكندي "الفيلسوف" جاء إليه يوما يقول: " إني أجد في كلام العرب حشوًا ، يقولون: عبدُ الله قائمٌ ، وإن عبدَ الله قائمٌ، وإن عبد الله لقائم ، فالعبارات مختلفة ، والمعنى واحد ! فقال أبو العباس: بل المعاني مختلفة ، فعبد الله قائم: إخبار عن قيامه ، وإن عبد الله قائم: جواب عن سؤال سائل ، وإن عبد الله لقائم جواب عن إنكار مُنْكِر "[1].

---

(1) انظر: الإيضاح، ص ١٤.

وسواء أصحّت هذه الرواية ، أم كانت مختلقة للغض من شأن الكندى والتشكيك فى قدرته على تذوق الأساليب العربية وتمييز ما بينها من فروق دقيقة – سواء أكان هذا أم ذاك ، فإن هذه الرواية – فى حد ذاتها – دليل على ما يود البلاغيون الاستدلال عليه من تنوع الخصوصيات التعبيرية أو "مقتضيات الأحوال"، وهى على التوالى : (الجملة مجردة من التوكيد – توكيدها بمؤكد واحد – توكيدها بأكثر من مؤكد). ولكل نمط من تلك الأنماط داع يدعو إليه ، أو حال تقتضيه ، فالداعى إلى تجرد الجملة من التوكيد هو أن المخاطب بها خالى الذهن عن مضمونها ، فهى فقط (تخبره) بهذا المضمون، والداعى إلى توكيدها بمؤكِّد واحد هو أن المخاطَب متردد فى تصور مضمونها تردد السائل أو المستفهم الذى يحتاج "إجابة" مؤكدة ، أما الداعى إلى التوكيد بأكثر من مؤكد فهو أن المخاطَب منكر لمضمون الجملة ، ومن ثم دعت الحاجة إلى مؤكدات أكثر تستبدل لديه بحال الإنكار هذه حالَ الاقتناع.

ومن الأساليب التى يتجلى فيها هذا التدرج ، والتى يكثر الاستشهاد بها – فى هذا الصدد – فى كتب البلاغيين قولُه عز وجل :

﴿وَٱضْرِبْ لَهُم مَّثَلًا أَصْحَـٰبَ ٱلْقَرْيَةِ إِذْ جَآءَهَا ٱلْمُرْسَلُونَ ۞ إِذْ أَرْسَلْنَآ إِلَيْهِمُ ٱثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوٓا۟ إِنَّآ إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ ۞ قَالُوا۟ مَآ أَنتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُنَا وَمَآ أَنزَلَ ٱلرَّحْمَـٰنُ مِن شَىْءٍ إِنْ أَنتُمْ إِلَّا تَكْذِبُونَ ۞ قَالُوا۟ رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّآ إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ﴾ [الآيات ١٣-١٦].

ففى هذه الآيات نجد أن إعلان الرسل لأصحاب القرية عن رسالتهم إليهم قد تكرر مرتين: جاء الأسلوب فى أولاهما مؤكدا بـ"إن" «إنا إليكم مرسلون» وجاء فى الثانية مشفوعا بأكثر من مؤكد « ربنا يعلم إنا إليكم لمرسلون» حيث نجد من وسائل التوكيد : القسم فى صدر الجملة ، وإن، واللام ، هذا فضلاً عن كون هذه الجملة تكرارا للجملة السابقة، والتكرار "توكيد لفظى " كما نعلم.

هذا الفارق بين الأسلوبين هو ما يستشهد به البلاغيون على اختلاف

خصوصيات التعبير أو " مقتضى الحال " فى اللغة الفنية باختلاف الحال ، والحال المقصودة هنا هى حال أصحاب القرية الذين خوطبوا بالأسلوبين ، فلقد جاء الأسلوب الأول مؤكدا بأن؛ لأنهم لم يؤمنوا بالرسولين " فكذبوهما" ، أما الأسلوب الثانى فقد كثرت فيه المؤكدات؛ لأن درجة التكذيب والإنكار كانت قد تصاعدت حتى بلغت ذروتها لديهم ، وهذا ما يتمثل فى ردهم على الرسل بأساليب القصر المؤكدة قائلين ﴿مَآ أَنتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُنَا وَمَآ أَنزَلَ ٱلرَّحْمَٰنُ مِن شَيْءٍ إِنْ أَنتُمْ إِلَّا تَكْذِبُونَ ﴾ [يس: آية ١٥].

وإذا كانت الحال فيما تقدم من أساليب **هى حال المخاطَب** فليس معنى ذلك أنها تنحصر فى هذا النطاق ، وقد أشرنا منذ قليل إلى أنها (كل ما يؤثر في لغة الكلام)، ومقتضى ذلك أنها تتسع لتشمل عناصر الموقف الكلامي ، فهي تشمل:

١- الغرض أو موضوع الكلام :

إذ من المسلم به أن لغرض النص أثَره الفعال فى طبيعة لغته ، فلكل غرض من الأغراض ما يلائمه من ألفاظ وما يليق به من صور وأشكال تعبيرية لا تليق بسواه ، وهذا ما ألح النقاد والبلاغيون على لفت نظر الشاعر أو الأديب إليه والحث على ضرورة مراعاته والعمل بمقتضاه عند الإبداع ، يقول أبو يعقوب السكاكى فى ذلك :

"إن مقامات الكلام متفاوتة ، فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية ، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب "[١].

ويقول القاضي الجرجاني موجها حديثه إلى الشاعر :

" ولا آمرك بإجراء الشعر كله مجرى واحدًا .. بل أرى أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني ، فلا يكون غزلك كافتخارك ، ولا مديحك كوعيدك ، ولا هجاؤك كاستبطائك .. بل ترتب كُلاً مرتبتَه وتوفيه حقَّه ، فتلطف إذا تغزلت ،

---

(1) مفتاح العلوم، ص٧٣.

وتفخم إذا افتخرت ، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه "[١].

فتقسيم الألفاظ على رتب المعانى فى نظر الجرجانى هو بعينه ما قصده السكاكي بتفاوت مقامات الكلام ، فكل منهما يرصد خاصية التمايز التعبيرى بين الأغراض، أو – بتعبير آخر – المطابقة بين الكلام والغرض ، تلك المطابقة التى لا تنحصر (كما قد يُفْهم من نص الجرجانى) فى اختيار الألفاظ، بل إنها تتسع لتشمل طريقة نظم الألفاظ ، وطبيعة الصور ، ونوع الموسيقى، وما إلى ذلك من وسائل تعبيرية تتنوع فى اللغة الفنية بتنوع الأغراض.

لنتأمل – على سبيل المثال – الإيقاع الموسيقى فى القرآن الكريم ، فهذا الإيقاع لا يسير على وتيرة واحدة ، بل إنه يختلف فى آيات هذا الكتاب باختلاف المقاصد والأغراض المسوقة فيها ، فهو – مثلا – فى قوله عز وجل:

﴿ وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمۡ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ لَيَسۡتَخۡلِفَنَّهُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ كَمَا ٱسۡتَخۡلَفَ ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِهِمۡ وَلَيُمَكِّنَنَّ لَهُمۡ دِينَهُمُ ٱلَّذِي ٱرۡتَضَىٰ لَهُمۡ وَلَيُبَدِّلَنَّهُم مِّنۢ بَعۡدِ خَوۡفِهِمۡ أَمۡنٗاۚ يَعۡبُدُونَنِي لَا يُشۡرِكُونَ بِي شَيۡـٔٗاۚ وَمَن كَفَرَ بَعۡدَ ذَٰلِكَ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلۡفَٰسِقُونَ ﴾ [النور : آية ٥٥] .

يختلف عنه فى قوله تعالى :

﴿ سَأُرۡهِقُهُۥ صَعُودًا ۞ إِنَّهُۥ فَكَّرَ وَقَدَّرَ ۞ فَقُتِلَ كَيۡفَ قَدَّرَ ۞ ثُمَّ قُتِلَ كَيۡفَ قَدَّرَ ۞ ثُمَّ نَظَرَ ۞ ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ ۞ ثُمَّ أَدۡبَرَ وَٱسۡتَكۡبَرَ ۞ فَقَالَ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّا سِحۡرٞ يُؤۡثَرُ ۞ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّا قَوۡلُ ٱلۡبَشَرِ ۞ سَأُصۡلِيهِ سَقَرَ ۞ وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا سَقَرُ ۞ لَا تُبۡقِي وَلَا تَذَرُ ۞ لَوَّاحَةٞ لِّلۡبَشَرِ ۞ عَلَيۡهَا تِسۡعَةَ عَشَرَ ﴾ [المدثر: الآيات ١٧-٣٠].

والسر فى هذا الاختلاف الإيقاعي هو اختلاف الغرض فى الآية الأولى، عنه فى الآيات التالية ، فهو فى الآية الأولى وَعْدٌ وتبشير ، ومن ثم كان الإيقاع هادئا رَخِيًّا ملائما لما تود بعثه فى وجدان المؤمن من سرور وتفاؤل وطمأنينة ،

---

(1) الوساطة ، ص٢٩.

أما الآيات التالية فإن الغرض فيها وعيد ؛ ولذا جاء الإيقاع سريعا لاهثا صاخبا كى يوائم جو الوعيد المشحون بالقلق والفزع والتوتر ، فكأنه بمثابة طعنات سريعة نافذة توجه إلى ذلك الكافر الأثيم (الوليد بن المغيرة) الذى زعم أن القرآن (رغم اعتقاده فيه) – سحر يؤثر.

٢- مجموعة المؤثرات والظروف الخارجية الداعية إلى الكلام أو المصاحبة له:

فمن ذلك – مثلا – المناسبة التى قيلت فيها القصيدة، ومنه أيضا سبب نزول الآية الكريمة ، أو البيئة الزمانية أو المكانية للنص ، أو ما إلى ذلك من اعتبارات لا يمكن إغفال أثرها فى الكلام ، أو الوقوف عليها والاستئناس بها عند فهمه وتذوقه.

٣- المتكلــم :

والواقع أن حال المتكلم هى المرد الأول أو الجوهرى للمطابقة ، فالعمل الفنى إنما هو بالدرجة الأولى " تعبير " عن ذات مبدعه، أما الأحوال الثلاثة السابقة فهى بمثابة " الواقع الخارجى " للتجربة ، ذلك الواقع الذى لا يرصده الكلام البليغ رصدا مباشرا ، أو لنقل – بعبارة أخرى- : إن الكلام البليغ لا يطابق تلك الأحوال الثلاثة مطابقة حرفية ، بل إنه يصور – فنيا – رؤية المبدع لها وانفعاله بها وموقفه المتفرد منها.

ومما هو جدير بالإشارة إليه فى هذا المقام هو أن البلاغيين العرب قد أغفلوا حال المتكلم – على الرغم من أهميتها – عند رصد مطابقة الكلام البليغ، والسر فى ذلك هو أنهم ركزوا تركيزا لافتا على أحوال المخاطَب ، فذكاء المخاطَب أو غباؤه، وتردده أو إنكاره، وأحواله النفسية، وطبقته الاجتماعية، وما إلى ذلك، كلها أمور غطى الاهتمام بها مساحات واسعة في خريطة البلاغة العربية .

من منطلق هذا التركيز على أحوال المخاطب ساغ لكثير من النقاد والبلاغيين أن يعيبوا أبياتا من الشعر لافتقادها - فى تصورهم – مراعاة حال المخاطب مع وعيهم بأن قائلى تلك الأبيات إنما يعبرون بها عن تجاربهم، ويصورون رؤاهم

وأحاسيسهم الخاصة.

فلقد عيب قول ذى الرمة فى مطلع قصيدة يمدح بها عبد الملك بن مروان:

ما بال عينك منها الماء ينسكب   كأنــــه مــن كلــى مفــرية ســرب

والسبب هو أن المخاطب بها "عبد الملك " كانت بعينه ريشة وهى تدمع أبدا ، فهذا المطلع يوهم التعريضَ به.

ومن ذلك أيضا أنهم عابوا قصيدةً لأبي نواس يمدح فيها أحد البرامكة وكان قد بنى قصرا جديدا وانتقل إليه؛ وذلك لأن أبا نواس قال في مطلع هذه القصيدة:

أَرَبــعَ البَلــى إنَّ الخُـشوعَ لَبـادِى   عَليــكَ وَإِنّــي لَــم أَخُنــكَ وِدادي

وختمها بقوله:

سَـلامٌ عَلـى الـدُنيا إِذا مـا فُقِـدتُمُ   بَنـي بَرمَـكٍ مِـن رائِحـينَ وَغـادِ

فأبو نواس – فى هذا التصور – مخطئ فى هذه القصيدة؛ لأنه قد ذكر البلى فى مطلعها، والفقدَ فى ختامها ، وهذا وذاك مما لا يلائم حال الممدوح فى تلك المناسبة ؛ إذ إنهما يبعثان على التطير والتشاؤم.

ومثل ذلك أيضا موقفهم من قول المتنبى فى مطلع قصيدة مَدْحٍ متوجهًا بها إلى كافور الإخشيدى :

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا   وَحَــسبُ المَنايــا أَن يَكُــنَّ أَمانِيــا

وذلك لأن المتنبى ذكر الموت فى هذا المطلع وفى هذا نذير شؤم للممدوح، وابتعاد عن اللياقة المناسبة لمقام المدح.

مثل هذه المواقف تدل دلالة واضحة لا على الاهتمام بأحوال المخاطَب فحسب، بل على التضحية فى مقابل هذا الاهتمام بحال المبدع وتجاهل أثرها الفعال فيما يصدر على لسانه من صور الإبداع ، بل لقد صرح بعض النقاد والبلاغيين بالمطالبة بتلك التضحية، نجد ذلك مثلا فى قول ابن رشيق القيرواني

فى أثناء عرضه للمواقف السابقة :

"والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر فى أحوال المخاطبين فيقصد محابّهم ، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته ، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره "(١).

هذا التركيز على أحوال المخاطَب قد ترتب – فيما يبدو – على أمرين:

- ذيوع ظاهرة التكسب بالأدب فى تراثنا العربى ، تلك الظاهرة التى يتحتم معها إرضاء المخاطب بمراعاة أحواله ، والتزام حدود اللياقة معه.
- نشأة البلاغة العربية فى أحضان القرآن الكريم ، والتحرج مع هذا الكتاب الخالد من تناول علاقة النص بالقائل.

وأيا ما كان السبب فى تلك الظاهرة، فإنها كانت – دون شك إحدى الشوائب التى شابت فكرة مطابقة الكلام لمقتضى الحال فى تراثنا البلاغى؛ ذلك لأنها قد أدت إلى إغفال نفسية المبدع وتجاربه ومشاعره الخاصة ، وما إلى ذلك من أحوال أو مؤثرات قد لا يكون التعبير الأدبى إلا تصويرا لها وانبثاقا عنها.

المبحث الثالث

الفصاحة

درج كثير من البلاغيين على تحديد شروط لفصاحة الكلمة المفردة، وأخرى لفصاحة الكلام أو التركيب ، وسنحاول – فيما يلى – أن نستجلى أهم هذه الشروط فى كلا المستويَيْن، معقبين بما نراه كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

أولاً- فصاحة الكلمة:

شرط البلاغيون فى الكلمة المفردة أن تبرأ من العيوب التى تخل بفصاحتها فى نظرهم ، **وأبرز تلك العيوب هي:**

---

(١) انظر: العمدة ، ج١ ، ص٢٢٢-٢٢٤.

١- تنافر الحروف:

أى ألاَّ يَحْسُن تلاقي الحروف واقترانها فى بنية الكلمة ، بحيث لا يتيسر على اللسان النطق بها ، ولا تلتذ الأذن بسماعها . ومرد هذا التنافر أو سببه فى رأى كثير من البلاغيين هو اتحاد حروف الكلمة أو تقاربها فى المخرج.

ومن الأمثلة التى يستدلون بها على التنافر تلك اللفظة التى وردت على لسان أعرابى حين سئل عن ناقته فقال : تركتها ترعى **"الهعخع"** أى النبات، فهذه اللفظة متنافرة الحروف لاشتمالها على ثلاثة أحرف من حروف الحلق أحدها مكرر وهو العين ، وهذا ما يقرره ابن سنان الخفاجى حيث يعلق على تلك اللفظة قائلا: " لحروف الحلق مزية فى القبح إذا كان التأليف منها فقط"(١).

ومن أمثلة التنافر أيضا فى نظر البلاغيين كلمة "مستشزرات" فى قول امرئ القيس يصف شعر محبوبته:

غَـدائِرُه مُستَـشزِراتٌ إلـى العُـلا   تَـضِلُّ العِقـاصَ فـي مُثَنّـىً وَمُرسَـلِ

فحروف هذه اللفظة متقاربة فى المخرج، إذ إن معظمها موزع بين الشفتين واللثة ، ومن ثم كان خروجها فى نظر هؤلاء البلاغيين من دائرة الفصاحة.

٢- الغرابة:

أي أن تكون الكلمة وحشية غير مألوفة الاستعمال بحيث لا يظهر معناها إلا بالرجوع إلى كتب اللغة أو المعاجم المطولة ، فمن ذلك كلمتا " **تكأكأ**" بمعنى اجتمع ، و"**افرنقع**" بمعنى انصرف . اللتان وردتا على لسان أحد النحاة وهو "أبو علقمة" حين سقط عن راحلته فاجتمع عليه الناس فقال : **"ما لكم تكأكأتم على كتكأكئكم على ذى جنة افرنقعوا عنى"**.

ومنه أيضا لفظة "دردبيس" بمعنى الداهية فى قول أبى تمام :

بِنَـداكَ يوسـى كُـلُّ جُـرحٍ يَعتَلـى   رَأبَ الأُسـاةِ بِـدَردَبيسٍ قِنطَـر

---

(١) سر الفصاحة، ص٥٥.

ومنه كلمة "جوشوش" وهى تعنى القطعة من الليل فى قول البحترى :

فَـلا وَصـلَ إلا أَن يُطيـفَ خَيالُهـا بِنا تَحتَ جُوشوشٍ مِنَ اللَيلِ مظلمُ

وقد تتصف الكلمة بالغرابة فى نظر البلاغيين ، لا لأن معناها يحتاج إلى الكشف عنه فى بطون المعاجم ، بل لأن هذا المعنى غير واضح منها فى سياقها، ومن ثم يمكن الاختلاف فى تخريجها ، ومن أمثلة البلاغيين لذلك كلمة "مسرجا" فى قول العجاج:

أَزمـانَ أَبـدَت واضـحاً مُفَلَّجـا
أَغَـرَّ بَرّاقـاً وَطَـرفاً أَبرَجـا
وَمُقـلَةً وَحاجِـبا مُزَجَّجـا
وَفاحِمـاً وَمَرسِـناً مُـسَرَّجا

فهذه الكلمة فى نظر البلاغيين غير فصيحة؛ لأنها "غريبة "، وتتمثل غرابتها فى كون المقصود بها غير واضح ، ومن ثم فقد اختلف فى تخريجها فقيل : هى من قولهم للسيوف سريجية نسبة إلى "سريج" أحد صانعى السيوف المشهورين ، والمعنى أن هذا المرسن: "الأنف" مستو دقيق كالسيف السريجى، وقيل: إنها من "السراج" والمعنى: أن هذا الأنف له بريق كبريق السراج.

٣- مخالفة العُرف:

أي: خروج الكلمة على العرف أو النظام اللغويّ ، الذى يحدد مسارات الألفاظ صوتيا ، وصرفيا ، ودلاليا وما إلى ذلك من جوانب ينبغي مراعاتها والالتزام بها ، وإلا خرجتْ الكلمة من دائرة الفصاحة.

من أمثلة هذا الخروج فى نظر البلاغيين كلمة **"الأجلل"** فى قول الشاعر:

الحمـد لله العلـى الأجلـل الواهـب الفـضل الكـريم المجـزل

وذلك لأن النظام الصوتى للغة يقضى بإدغام المثلين (الأجلّ – كما في

الأشدّ- الأهمّ – ربّ – المعزّ... إلخ).

ومن ذلك أيضا كلمة "**بوقات**" فى قول المتنبى :

فإن يكُ بَعضُ الناسِ سَيفاً لِدَولَـةٍ فَفـي النـاسِ بوقـاتٌ لَهـا وَطُبـولُ

وذلك لأن كلمة "بوق" – حسب قوانين الصرف- لا تجمع جمع مؤنث سالما ، بل تجمع جمع تكسير "أبواق".

وقد يتمثل هذا الخروج فى استخدام الكلمة فى غير المعنى الذى جرى العرف اللغوي على استخدامها فيه، مثل استخدام لفظة "قسط" فى قول البحترى:

شَـرطِيَ الإِنـصافُ إن قيـلَ اشـتَرِط وَصـديقى مَـن إِذا صـافى قَـسَط

حيث أراد بهذه الكلمة "عَدَل" وهذا عكس ما جرى العرف به ، فالفعل الذي يفيد معنى "عدل" فى اللغة هو "**أقسط** " أما قسط فمعناها : جار وظلم ، ومنه أيضا قول الله عز وجل : ﴿ **وَأَمَّا ٱلْقَـٰسِطُونَ فَكَانُوا۟ لِجَهَنَّمَ حَطَبًا** ﴾[الجن: ١٥].

ومن ذلك أيضا استخدام المتنبى لكلمة "**قنوع**" بمعنى الرضا فى قوله :

لَـيسَ التَعَلُّـلُ بِالآمـالِ مِـن أَرَبـي وَلا القنوع بضنك العيش مِن شِيَمي

إذ المشهور فى عرف اللغة أن الذى يؤدى معنى الرضا هى كلمة **القناعة،** أما القنوع فهو يعنى : المسألة ، كما فى قول الشماخ :

لَمـالُ المَـرءِ يُـصلِحُهُ فَيُغنـي مَفـاقِرَهُ أَعَـفُّ مِـنَ القُنـوعِ

أى: من سؤال الناس.

وقد يكون الخروج على العرف بالزيادة والنقص فى حروف الكلمة ، ومن أمثلة البلاغيين على ذلك كلمة "**أنظور**" بمعنى نظر فى قول الشاعر :

وَأَنَّني حَيثُما يَسري الهَوى بَصَري مِـن حَيثُمـا نظـروا أَدنـوا فَـأَنظُورُ

٤- الابتذال:

والابتذال كما حدده البلاغيون: **" هو ذيوع الكلمة على ألسنة العامة من**

أبناء اللغة" ، أى أن الابتذال هو نقيض الغرابة بمفهومها السابق ، ومعنى ذلك أن الكلمة الفصيحة فى نظر البلاغيين هي: **"تلك التى تقع وسطا بين الغرابة والابتذال"** وهذا ما صرح به الجاحظ حين قال :

" فالقصد فى ذلك أن تجتنب السوقيّ الوحشيّ ، وفي الاقتصاد بلاغ وفي التوسط مجانبة للوعورة " ، ثم يستدل على هذا التوسط ، بقول الشاعر:

عليك بأوساط الأمور فإنها نجاة ولا تركب ذلولا ولا صعبا(١)

ومن الأمثلة التى ساقها البلاغيون للابتذال كلمة **"تفرعن"** فى قول أبى تمام:

جَلَّيتَ وَالمَوتُ مُبدٍ حُرَّ صَفحَتِهِ وَقَد تَفَرعَنَ في أَفعالِهِ الأَجَلُ

قالوا: لأن هذه الكلمة قد درج العامة على ترديدها إذا أرادوا وصف إنسان بالجبروت.

ومن ذلك أيضا فى نظرهم كلمة **"مُندّف"** فى قول الفرزدق:

وأصبح مبيض الضريب كأنه على سروات البيت قطن مندّف

فهذه الكلمة – فى نظرهم – غير فصيحة؛ لأنها مما تداولته ألسنة العامة.

تلك هى أهم العيوب التي تخل بفصاحة الكلمة المفردة فى تصور كثير من البلاغيين، وهو تصور يشوبه – فى نظرنا – غيرُ قليل من القصور ؛ إذ هو يعنى أن ألفاظ اللغة تنقسم إلى قسمين لا تداخل بينهما : **فصيح** وهو ما برئ من تلك العيوب، و**غير فصيح** وهو ما كان فيه عيب أو أكثر منها. وهذا مما لا يمكن التسليم به على إطلاقه ، فالفصاحة أو الجمال أو القبح أو الوضوح أو ما إلى ذلك ليست صفات أو خواص ذاتية للألفاظ ، بل هى صفات عارضة تكتسبها الألفاظ فى سياقاتها ، ومعنى ذلك أن اللفظة الواحدة قد تكون فصيحة فى سياق وغير فصيحة فى سياق آخر.

إننا لا ننفى أن ثقل حروف الكلمة على اللسان قد يكون أحد العيوب المخلة

---

(١) انظر البيان والتبيين ، ج١ ، ص٢٥٥.

بالفصاحة ، ولكن الذي ننفيه هو أن يكون هذا الثقل دائما كذلك. ذلك أنه حين يقتضيه السياق لا يعد إخلالا بالفصاحة، بل إنه يعد – حينئذ – سببا من أسبابها ووسيلة من وسائلها. والشواهد على ذلك كثيرة لا فى النماذج الجيدة البليغة من الشعر والنثر فحسب ، بل فى القرآن الكريم آية البلاغة ومعجزة الفصاحة والبيان.

لنتأمل لفظة **"أنلزمكموها"** فى قوله جل شأنه على لسان سيدنا نوح عليه السلام: ﴿ قَالَ يَٰقَوْمِ أَرَءَيْتُمْ إِن كُنتُ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّي وَءَاتَىٰنِي رَحْمَةً مِّنْ عِندِهِۦ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنتُمْ لَهَا كَٰرِهُونَ ﴾ [هود: ٢٨] .

إن اللسان ليجد – دون شك – عسرا عند نطق هذه الكلمة لطولها من جهة، ولإدماج الضمائر فى نهايتها من جهة أخرى، ولكنها بصفتها تلك مقصودة لذاتها[١] متلائمة مع سياقها ومعناها ؛ إذ هي بهذا التشكيل الصوتى الذى يصعب النطق به تحاكي أو تصور تلك الصعوبة الماثلة فى إلزام القوم وإكراههم على أَمْرٍ هم له كارهون أصلا.

ولنتأمل لفظة **"كبكبوا"** فى قوله جل شأنه مصورا كيف يزج بالكفار فى أتون النار يوم القيامة: ﴿ فَكُبْكِبُوا۟ فِيهَا هُمْ وَٱلْغَاوُۥنَ ۝ وَجُنُودُ إِبْلِيسَ أَجْمَعُونَ ﴾ [الشعراء: ٩٤ – ٩٥] .

فأصل المعنى الذى تؤديه تلك الكلمة كان يمكن تأديته بكلمة أخرى أسهل نطقا منها وهى "أُدخِلوا" ، ولكن الآية الكريمة آثرت كلمة "كبكبوا" لدورها الفنى فى سياقها ، فهى بجرسها الخاص تخيل صورة الاضطراب والتصادم بين هؤلاء الضالين ، فهم يُدفعون فيتدافعون إلى مصيرهم المحتوم فى حركات عشوائية مائجة بلا نظام.

وإذا كانت الألفاظ التى يثقل النطق بها على اللسان تتصف بالفصاحة إذا اقتضاها السياق ، فكذلك الشأن فى الألفاظ الغريبة أو المبتذلة أو المخالفة

(١) إذ كان يجوز أن ترد على هذا النحو "نلزمكم إياها" لولا أن الصورة التي وردت عليها في الآية – على الرغم من صعوبة النطق بها أو من أجل تلك الصعوبة – هي المقصودة لوظيفتها الخاصة في هذا السياق.

لإحدى قواعد الصرف أو النحو، ولا يتسع المقام للتدليل على ذلك كله، وسنكتفي – من ثم – بالتوقف إزاء الآيات القرآنية التالية التي تكشف لنا عن القيمة الفنية للفظة الغريبة في السياق الذي يتطلبها ، وتلك الآيات هي قوله عز وجل في النكير على الكفار لعبادتهم الأصنام وادعائهم أن الملائكة بنات الله: ﴿ أَفَرَءَيْتُمُ ٱللَّٰتَ وَٱلْعُزَّىٰ ۞ وَمَنَوٰةَ ٱلثَّالِثَةَ ٱلْأُخْرَىٰٓ ۞ أَلَكُمُ ٱلذَّكَرُ وَلَهُ ٱلْأُنثَىٰ ۞ تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰٓ ﴾ [النجم: ١٩ – ٢٢] .

فكلمة **"ضيزى"** أقل تداولا من كلمتى "جائرة"، و"ظالمة" اللتين تؤديان معناها ، أى أنها تعد "غريبة " بالقياس إلى هاتين الكلمتين ، ولكن أيا من هاتين الكلمتين لا تسد مسدها فى هذا السياق ، ولعل ذلك - والله أعلم – لأنها (بتشكيلها الصوتى) قد حافظت على الموسيقى المطردة بين فواصل الآيات فى سورة النجم، ولأنها (بغرابتها) توائم غرابة القسمة التى تورط فيها هؤلاء الكفار الذى أحبوا الذكور من الأولاد دون الإناث ، فمن الغريب أنهم فى الوقت الذى كانوا يؤثرون فيه نسبة الذكور فحسب إلى أنفسهم نسبوا لله – تنزه سبحانه عن ذلك – البنات**!!**

ليست غرابة الكلمة على إطلاقها – إذن – عيبا فى فصاحتها ، وهذا ما التفت إليه – بذكاء – ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ) فهو يقرر أن الوحشى أو الغريب ينقسم قسمين: أحدهما غريب حسن، والآخر غريب قبيح. ويستدل لذلك بأن الغريب إنما سُمِيَّ وحشيا نسبة إلى اسم الوحش ، وليس من شرط الوحشى أن يكون مستقبحا ، بل أن يكون نافرا لا يألف الإنس، فتارة يكون حسنا وتارة يكون قبيحا"[(١)].

وعلى أساس تلك النظرة يرى ابن الأثير أن القسم الأول من الغريب "الغريب الحسن " هو ما نجده فى القرآن الكريم وفى أحاديث الرسول صلوات الله وسلامه عليه ، ثم أورد له نماذج من أحاديث الرسول منها تلك الرسالة التى بعث بها عليه السلام إلى بنى نهد والتى فيها :

---

(١) انظر : المثل السائر ، ص٦١.

" مِنْ مُحَمَّدٍ رَسُولِ الله إلى بني نَهْدٍ: السلامُ عَلى مَنْ آمنَ باللهِ وَرَسُولِهِ. لَكُمْ يا بَني نَهْدٍ في الوظيفةِ الفريضةُ، ولكم الفارضُ والفريشُ، وذو العنانِ الرَّكوبِ والفلوّ الضبيس، لا يُمْنَعُ سَرْحُكُم ولا يُعَضْدُ طَلْحُكُم، ولا يُحْبَسُ دَرُّكُم ولا يُؤْكَل أَكْلُكُم مَا لمْ تضمروا الآماقَ وتأكلوا الرباقَ ، من أقرَّ بما في هذا الكتاب فله من رسولِ الله الوفاءُ بالعهدِ والذمةُ ، وَمَنْ أَبى فَعَلْيه الربوةُ.." (١).

فهذه الرسالة حافلة – كما نرى – بالألفاظ الغريبة ؛ ولكن الغرابة هنا هى الغرابة المستحسنة أو الفصيحة؛ لأن المقام يقتضيها ، وذلك لأن الرسالة موجهة إلى قوم من الأعراب الذين لم يبرحوا البادية، والذين تذيع على ألسنتهم تلك الألفاظ وأشباهها ، وهذا ما يشير إليه ابن الأثير حيث يقول بعد أن أورد الرسالة السابقة : - وفصاحة رسول الله ﷺ لا تقتضي استعمال هذه الألفاظ ، ولا تكاد توجد فى كلامه إلا جوابا لمن يخاطبه بمثلها كهذا الحديث وما جرى مجراه".

ثانيًا- فصاحة الكلام :

أما الشروط التى وضعها البلاغيون لفصاحة الكلام أو التركيب فهي تدور– كذلك – حول بعض العيوب التى تخل بتلك الفصاحة فى نظرهم ، وأهم تلك العيوب ما يلي :

١- تنافر الكلمات :

أي: **فقدان التلاؤم الصوتى بين الكلمات المتجاورة فى العبارة أو البيت الشعرى** مما يترتب عليه ثقل النطق بها على اللسان. وقد كان الجاحظ أول من لفت النظر إلى هذا العيب مستندا فى تحديده على قول الشاعر:

وبعضُ قريضِ القومِ أَولادُ عَلَّةٍ يَكُدُّ لسانَ الناطقِ المتحفِّظِ(٢)

---

(١) المثل السائر ، ص٦٣.

(٢) انظر : البيان والتبيين ، ج١ ، ص٦٦ ، وأولاد العلة هم : أولاد الرجل الواحد من أمهات شتى.

هذا التنافر قد يكون سببه تكرار حرف أو أكثر فى كل ألفاظ التركيب أو بعضها على نحو يصعب معه النطق بها متتابعة.

مثال ذلك هذا البيت الذى أورده الجاحظ ونقله كثير من البلاغيين، ونسبوه إلى الجن للجهل بقائله، ولما به من تنافر وهو :

وقَبْــرُ حَـــرْبٍ بِمَكَـــانٍ قَفْـــرٍ وَلَــيْسَ قُــرْبَ قَبْــرِ حَــرْبٍ قَبْــرُ

ولا يخفى ما فى هذا البيت – وما في شطره الثاني خاصة – من تنافر منشؤه تكرار حرفى القاف والراء، وجليٌّ أن التنافر هنا هو فى الكلام لا فى الكلمة ، فمن اليسير أن ننطق بكل كلمة من كلمات هذا البيت على حدة .

ومن ذلك أيضا قول المتنبى :

فقلقلـت بـالهم الـذى قلقـل الحـشا قلاقــل عــيس كلهــن قلاقــل(١)

وقول الآخر:

لـو كنـت كتمـت الحـب كنـت كمـا كنـا نكـون ولكـن ذاك لـم يكـن

وقد يكون منشأ التنافر فى الكلام هو تكرار صيغة من صيغ الأفعال دون عطف ، كما فى بيت المتنبى القائل :

أَقِلْ أَنِلْ أَقْطِعِ اِحمْلْ عَلِّ سَلِّ أَعِدْ زِدْ هَشَّ بَشَّ تَفَضَّلْ أَدْنِ سُرَّ صِلِ

ويقول ابن الأثير معلقا على هذا البيت : " فهذه الألفاظ جاءت على صيغة واحدة وهي صيغة الأمر، كأنه قال: افعل افعل، ولو عطفها بالواو لكانت أقرب حالا كما قال عبد السلام بن رعبان :

"فسد النـاس فاطلب الـرزق بالسيـ ـــف وإلا فمـــت شـــديد الهـــزال

أُحْلُ وامْرُرْ وضُرّ وانْفَعْ ولِنْ واخْـ ـشُنْ وأَبْـرِزْ ثـم انْتَدِبْ للمَعـالي(٢)

---

(١) قلقلت: حركت، وقلاقل العيس: النوق الخفيفة، ولفظة "قلاقل" فى آخر البيت تعنى: الحركة.

(٢) المثل السائر ، ص١١٧.

وقد يرجع تنافر الكلام إلى توالى بعض حروف المعانى ، مثل: توالى حروف الجر فى الشطر الثانى من بيت المتنبى القائل:

وَتُسعِدُني فـي غَمـرَةٍ بَعدَ غَمـرَةٍ سَـبوحٌ لَهـا مِنهـا عَليهـا شَـواهِدُ

٢- التعقيد اللفظى:

أي: **خروج العبارة على نظام اللغة على نحو يصيبها بالالتواء والتعقيد،** ويجعل الوصول إلى معناها ضربا من الحدس والتخمين. فمن هذا الخروج أن يعود الضمير على متأخر لفظا ورتبة كما فى قول الشاعر:

جـزى بنـوه أبـا الغيلان عـن كبـرٍ وحـسن فعلٍ كمـا يجـزى سـنمار[(١)]

فهذا البيت ليس فصيحا لما فيه تعقيد لفظى يتمثل فى عود الضمير فى "بنوه" على المفعول به " أبا الغيلان"، أى أن هذا الضمير قد عاد على متأخر فى اللفظ والرتبة ، وهو ما يعده جمهور النحاة خروجا على نظام اللغة.

ومن ذلك أيضا: أن يكثر التقديم والتأخير فى ألفاظ العبارة بحيث يحتاج فهمها إلى إعادة صياغتها من جديد، ومن أشهر الأمثلة على ذلك فى كتب البلاغة قول الفرزدق فى مدح إبراهيم بن هشام المخزومى خال هشام بن عبد الملك :

وَمَـا مِثْلُـه فـي النّـاس إلاَّ مملَّكـاً أبُـو أمِّـه حـيٌّ أبُـوه يُقَارِبُـهْ

ففى هذا البيت يود الشاعر أن يعلى من شأن الممدوح وابن أخته (هشام)، فهو يقول: ليس هناك من يماثل ذلك الممدوح فى العظمة ونباهة الشأن إلا ذلك الملك الذى كان أبو الممدوح أبا لأمه ، وجلى أن ألفاظ البيت لا تنهض بأداء هذا المعنى إلا إذا غيرنا ترتيبها على نحو آخر كأن نقول مثلا : وما مثله فى الناس حىّ يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه.

---

(١) جزاه جزاء سنمار: مثل عربى يضرب على مجازاة الإحسان بالإساءة، ومورد المثل هو أن رجلاً روميا يدعى "سنمار" قد بنى لأحد الملوك قصرا عظيما لا مثيل له ، وعندما أتمه خشى الملك أن يصنع مثله لغيره ، فصعد به إلى أعلى القصر وألقاه فَخَرَّ ميتا.

ومثل ذلك أيضا قول ذى الرمة :

كَـأَنَّ أَصـواتَ - مِـن إيغـالِهِنَّ بِنـا-   أَواخِـرِ المَـيسِ إِنقـاضُ الفَـراريجِ[(١)]

فالشاعر هنا يتحدث عن النوق، فيشبه أصوات الرحال التى على ظهورها عندما تغذ فى السير بأصوات صغار الدجاج ، ولكن هذا المعنى مغلف فى نظم البيت بالغموض لما فيه من كثرة التقديم والتأخير فى الألفاظ ، ومن ثم فإننا لا نقف على المعنى إلا إذا غيرنا فى ترتيب الألفاظ ، فتصورناها على هذا النحو: كأن أصوات أواخر الميس – من إيغالهن بنا – إنقاض الفراريج ، ويتضح لنا من ملاحظة الفارق بين هذا التعبير والبيت أن الشاعر قد خرج على النظام النحوى للغة ، وذلك حين فصل بين المضاف "أصوات" والمضاف إليه "أواخر" وهما أمران متلازمان لا يجوز الفصل بينهما كما يقرر علم النحو.

ومن التعقيد اللفظى كذلك: **قلب الكلام.** وقد أورد ابن سنان الخفاجى أمثلة كثيرة لذلك القلب الذى يؤدى - فى نظره- إلى إفساد المعنى وصرفه عن وجهه، فمن ذلك قول عروة بن الورد:

فَلَـوْ أَنِّـيْ شَـهِدْتُ أَبـا سُـعادَ   غـداةَ غَـدَا بِمُهْجَتِـهِ يَفُـوقُ

فَـدَيْتُ بِنَفـسِهِ نَفْـسي وَمَـالي   وَمَـا ألـوك إلا مَـا أَطِيـقُ

ففى البيت الثانى قَلْبٌ يتغير به المعنى؛ إذ المراد: فديتُ نفسَه بنفسي ومالي، ومنه كذلك قول الفرزدق:

وَأَطلَـسَ عَـسّالٍ وَمـا كـانَ صـاحِبا   رفعـت لِنـاري موهِنـاً فَأَتـاني[(٢)]

إذ النار هى التى ترفع للذئب لا العكس[(٣)].

---

(١) الإيغال : المراد به الإمعان فى السير ، والميس : الرحال ، والإنقاض : الصوت.

(٢) الأطلس : الذئب الذى يميل لونه إلى السواد، العسال : سريع العدو ، موهنا : أى ليلا.

(٣) انظر : سر الفصاحة ، ص١٠٤.

٣- التعقيد المعنوى:

وهو فى نظر البلاغيين خفاء المعنى المراد بسبب استخدام الألفاظ للدلالة على معانٍ لم يجر العرف على استخدامها فيها.

مثال ذلك قول أبى تمام مادحا:

فلويت بالمعروف أعناق المنى وحطمت بالإنجاز ظهر الموعد

ففى الشطر الثانى من هذا البيت يصور الشاعر وفاء ممدوحه بوعده ، غير أنه قد جعل هذا الوفاء أو الإنجاز تحطيما لظهر الوعد على سبيل الاستعارة، وهذا مما لم يجر به العرف، وهذا ما يلاحظه الآمدى حيث يقرر أن العادة قد جرت على أن يقال :

"قد صح وعد فلان وتحقق ما قال وذلك إذا أنجزه ، فجعل أبو تمام فى موضع صحة الوعد حطم ظهره ، وهذا إنما يكون إذا أخلف الوعد وكذب، فالإخلاف هو الذى يحطم الموعد لا الإنجاز "[١].

ومن أشهر النماذج التى أشار إليها كثير من البلاغيين للتعقيد المعنوى قول العباس بن الأحنف :

سأطلُبُ بُعد الدَّارِ عنكُم لتقرُبُوا وتسكُبُ عينايَ الدموعَ لِتَجمُدَا

فبتأمل هذا البيت يتضح لنا أن فى شطره الثانى كنايتين :

الأولى: فى " تسكُبُ عينايَ الدموعَ" وهى كناية عن الحزن الذى سوف يسيطر على الشاعر عند فراق الأحباب، والثانية فى "لتجمدا" حيث أراد الشاعر أن يكنى بجمود العين عن السرور ساعة القرب والوصال، وجلى أن الكناية الأولى تتسم بوضوح الدلالة على معناها ، لأن العرف جرى ولا يزال على أن الدمع هو قرين الحزن وأمارة من أماراته ، أما الكناية الثانية فهى تتسم على العكس من ذلك بالغموض أو – على حد اصطلاح البلاغيين – التعقيد المعنوى؛

---

(١) انظر : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، ص٢٠٥.

وذلك لأن العرف قد جرى على استخدام جمود العين لا فى معنى السرور كما أراد الشاعر ، بل فى معنى آخر هو بخل العين بالدموع وقت إرادة البكاء ، ومن ثم قيل عين جمود أى لا ماء فيها ، وسنة جماد أى لا مطر فيها ، وناقة جماد أى لا لبن فيها .. ومن استخدام اللفظة فى هذا المعنى قول الشاعر فى الرثاء :

ألا إن عيناً لم تجد يوم واسطٍ — عليك بجاري دمعها لجمود

ومنه كذلك قول الخنساء فى رثاء أخيها صخر:

أَعَينَيَّ جودا وَلا تَجمُدا — أَلا تَبكِيانِ لِصَخرِ النَدى

ملخص الوحدة الأولى

أ- تعريف البلاغة لدى البلاغيين العرب القدماء.

ب- تحليل مصطلح مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

ج- عرض لشروط فصاحة الكلمة والكلام.

د- تحليل طائفة من الشواهد القرآنية والشعرية عبر مباحث هذه الوحدة.

أسئلة على الوحدة الأولى

س١: اذكر تعريف البلاغة عند البلاغيين القدماء، مع تحليل عناصر هذا التعريف.

س٢: وضح المقصود بمصطلح مطابقة الكلام مقتضى الحال، وأهم العناصر المكونة للحال، مع الاستشهاد لما تقول.

س٣: اكتب بالتفصيل حول شروط فصاحة الكلمة مع التمثيل.

س٤: اكتب بالتفصيل حول شروط فصاحة الكلام، مع الاستشهاد لما تقول.

نموذج إجابة

إجابة السؤال الأول:

البلاغة: علم يختص بالكشف عن خصائص التعبير الأدبي، وتحديد مقوماته، ووضع الأسس أو المعايير المتكفِّلة بذلك. وقد حفل تراثنا البلاغي بتعريفات كثيرة للبلاغة، أشهرها تعريف "الخطيب القَزْوِيني" القائل بأنها "مطابقة الكلام لمقتضَى الحال مع فصاحته".

ويراد بمطابقة الكلام لمقتضَى الحال: مواءمته لما يتطلبه الموقف أو المقام الذي يرد فيه، ويكون له أثره في اختيار ألفاظه وفي طريقة صياغتها؛ بحيث لا يستطاع فهم مرامى هذا الكلام أو تحليل ظواهره الفنية دون وعي بأبعاد هذا الموقف والاستئناس بكل ما يحيط به من ظروف، أو ما ينطوي عليه من قرائن.

وعرَّف البلاغيون "الحال" بأنها "الأمر الذي يدعو المتكلم إلى أن يورد كلامه على هيئة خاصة"، وهي ما يُعرَف باسم "مُقتضَى الحال"، ومؤدَّى ذلك أن مصطلح "الحال" في التعريف السابق يعني كل ما من شأنه التأثير في لغة التعبير البليغ، أمَّا "مقتضَى الحال" فهو الأثر أو رد الفعل الماثل في نسيج تلك

اللغة أو المقال المتمثل في كل ما تحفل به تلك اللغة من خصوصيات أو سمات تعبيرية، يَرِدُ كل منها في موقعه الخاص، ملاءمة لموقف أو مقام معين، وتلك الملاءمة هي ما ترددت بصددها تلك العبارة الذائعة في موروثنا النقدي والبلاغي : "لكل مقام مقال" .

الوحدة الثانية

بلاغة البناء النحوى (علم المعانى)

الأهداف:

بعد دراسة هذه الوحدة، ينبغى أن يكون الدارس ملمًا بما يلى:

١- التعريف بميدان علم المعانى ووظيفته فى بناء الأسلوب الأدبى.

٢- التعريف بالأغراض الفنية للخبر والإنشاء.

٣- الإيقاف على أبرز صور التنويع فى بناء الجملة: الحذف – التقديم والتأخير – التعريف والتنكير، ودورها فى بناء النص الأدبى.

العناصر:

١- تمهيد : علم المعانى (الميدان والوظيفة).

٢- فى طبيعة القالب النحوى.

٣- من صور التنويع فى بناء الجملة.

المبحث الأول

تمهيد علم المعانى (الميدان والوظيفة)

علم المعانى هو أحد علوم البلاغة التى قسمها البلاغيون العرب منذ القرن السابع الهجرى إلى ثلاثة علوم : علم المعانى، وعلم البيان، وعلم البديع.

والميدان الخاص بهذا العلم – حسب فلسفة هذا التقسيم – هو البناء النحوى للجملة أو الجمل فى اللغة الفنية لغة الشعر والأدب.

فوظيفته هى النظر فى الأسلوب الفنى من حيث بناؤه النحوى، أى من حيث ترتيب عناصره والعلاقات الخاصة الماثلة بينها فى هذا الترتيب والكيفيات أو

الأحوال (النحوية) التى تتعاورها من تعريف أو تنكير أو ذكر أو حذف أو فصل أو وصل أو تقييد أو إطلاق أو ما إلى ذلك من أحوال وكيفيات ينظر إليها هذا العلم باعتبارها تجسيدا وتمثيلا لغويا لأدق خلجات النفس ومواجيد الشعور لدى الشاعر أو الأديب المبدع.

فمصطلح **المعانى** الوارد فى تسمية هذا العلم لا يراد به المدلولات الإفرادية أو "المعانى المعجمية " للألفاظ ، كما لا يراد به الأفكار أو "المعانى المجردة" التى يتمخض عنها نثر البيت أو شرح القصيدة بعبارات تقريرية حرفية، وإنما يراد به المعانى أو الوظائف النحوية والصرفية، فتلك هى التى يدور حولها هذا العلم ويختص بتأملها والكشف عما تشعه فى الأساليب الفنية من أسرار ودلالات.

وعلى الرغم من هذا المنطلق النحوى لعلم المعانى فإن الفارق جوهرى بينه وبين علم النحو بمفهومه التقليدى، فدور النحو يقتصر – كما نعلم – على تحديد معانى النحو، والتعريف بالمبنى أو المبانى الدالة على كل منها، ثم وضع الأسس والمعايير التى تكفل صحة استخدامها فيها، أما علم المعانى فإن له دورا غير ذلك الدور أو هو – إن شئنا الدقة – فوقه . ومن هنا كانت تسميته لدى بعض المعاصرين **بالنحو العالى**، فهو يطمح إلى أن تحقق التراكيب فوق مستوى الصحة أو الصواب النحوى مستوى الفنية والجمال، ومن ثم فإنه لا ينظر فى " معانى النحو" إلا من حيث توظيفها، واستثمار طاقاتها فنيا فى إثراء اللغة الفنية وتكثيف الدلالة فيها.

إن علم المعانى لا غنى له عن علم النحو؛ فالصحة النحوية هى شرط أساسى فى كل تركيب فنيا كان أم غير فنى، ومغزى ذلك أن رسالة علم المعانى لا تبدأ إلا بعد أن يكون النحو قد فرغ من أداء رسالته، ولكن على الرغم من ذلك فإن الفارق يظل واضحا بين تركيب صحيح يرضى عنه النحو فحسب، وتركيب صحيح فنى لا يرضى علم المعانى به بديلا، وهذا الفارق بين العلمين

هو ما يقرره **"ابن الأثير"** حيث يصرح بأن منزلة الأول منهما من الثانى هو بمنزلة "أبجد فى تعليم الخط"[١].

ولعل من المناسب هنا أن نتوقف إزاء نموذج فنى، كى نوضح فى ضوئه الزاوية الخاصة بكل من هذين العلمين فى نظرته إلى التراكيب:

لنقرأ – مثلا قوله عز وجل : ﴿**فَإِذَا جَآءَتْهُمُ ٱلْحَسَنَةُ قَالُوا۟ لَنَا هَٰذِهِۦ ۖ وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَطَّيَّرُوا۟ بِمُوسَىٰ وَمَن مَّعَهُۥٓ ...**﴾ [الأعراف: ١٣١].

إننا لو نظرنا إلى تلك الآية الكريمة من زاوية النحو فحسب فسوف نقتصر على إعرابها، أى تحديد ما تضمنته من معانى النحو، فنقرر مثلا أن فيها أسلوبى شرط، الأداة فى أولهما غير جازمة (إذا) وفى الثانية جازمة (إن)، وأن فعل شرط فى أولهما ماض وفى الثانى مضارع، وأن جملة مقول القول "لنا هذه" فيها تقديم للخبر شبه الجملة على المبتدأ ... وهكذا.

أما إذا حاولنا النظر فيها من زاوية علم المعانى فلا بد أن نتجاوز هذا النطاق النحوى إلى محاولة الوقوف على "المقام" الذى سيقت فيه، والمعنى أو الغرض المراد منها، ثم رصد وظيفة المكونات النحوية التى تشكلت منها – كل فى موضعه – فى تصوير هذا المعنى.

لقد سيقت الآية لتصوير معانى الجحود والنكران والغفلة لدى قوم موسى **"آل فرعون"**، وذلك عن طريق إبراز المفارقة بين حالين من أحوالهم: حالهم حين يشملهم الرخاء، ويعم الخير والخصب ربوعهم – وحالهم حين ينزل عليهم الجدب، ويكون القحط والضيق، فهم فى الحال الأولى راضون مطمئنون، واثقون من أن الخير حقهم، ونتيجة طبيعية لسعيهم وجدهم فى الحياة، **أما فى الحال الثانية**، فيشتد بهم الجزع ويبادرون إلى نسبة ما نزل بهم إلى وجود موسى عليه السلام وأتباعه بينهم، فكأن هؤلاء فى زعمهم هم الشؤم الذى غير

(١) المثل السائر، ص٥.

حالهم من نعيم إلى بؤس وشقاء.

ولإبراز تلك المفارقة وردت الآية الكريمة حافلة بما نسميه **"التوظيف الفنى للنحو"** ذلك التوظيف الذى يتفرد علم المعانى – دون علم النحو - بتأمله وتحليل مزاياه ورصد ظلاله الدلالية فى الأساليب، فهو - على سبيل التمثيل – ينظر فى وظائف كل من هذه الظواهر التالية:

(أ) التنويع فى أداة الشرط:

فلقد جاءت الآية فى جانب الحسنة بإذا الدالة على التحقيق لتفيد كثرة تتابع الخيرات وتواردها على هؤلاء القوم، وفى هذا تجسيد لما هم عليه من غفلة وجحود، أما فى جانب السيئة فلقد جاءت أداة الشرط "إن" الدالة على الشك لتفيد أن ما يجزعون له كل هذا الجزع ليس إلا أمرا نادر الوقوع.

(ب) التنويع فى صيغة الشرط:

وهو تنويع يتلاءم مع التنويع السابق ويتآزر معه فى دلالته، فبينما جاء فعل الشرط فى جانب الحسنة بصيغة الماضى الدالة على تحقق وقوع الحدث، جاء فى جانب السيئة بصيغة المضارع الدالة على احتمال هذا الوقوع.

(ج) ظاهرة التعريف والتنكير:

فتعريف الحسنة (واللام فيها للعهد) يفيد كثرة النعم والخيرات عليهم، فهى أمر معروف لهم طالما شملهم فنعموا به، وعلى الرغم من ذلك جحدوا فضل المنعم، أما تنكير "سيئة" فيفيد أنها أمر طارئ لا عهد لهم به ، ومع ذلك فهم يبادرون إلى التنصل منها، والادعاء – سفاهة وجهلا – أنها من شؤم موسى وتابعيه، ناسين أو متناسين أن مقام هؤلاء بينهم ليس مقصورا على وقت السيئة فحسب.

(د) ظاهرة التقديم والتأخير:

وهى الماثلة فى تقديم الخبر أو المسند على المبتدأ أو المسند إليه فى قوله جل شأنه: **"لنا هذه"** وهى ظاهرة تتناغم مع غيرها من الظواهر فى هذا السياق،

فهى تجسد روح الأثرة وتضخم الإحساس بالذات عند هؤلاء القوم الضالين الذين يزعمون أن لا فضل لأحد عليهم فيما يرفلون فيه من نعم، فهم – وحدهم– الجالبون لها الأحرياء بها .

(هـ) المزاوجة فى ظاهرة التعريف بين العلمية واسم الموصول:

فالأول يتمثل فى التصريح باسم سيدنا موسى، أما الثانى فيتمثل فى التعبير عن أتباعه لا بأسمائهم بل باسم الموصول **"ومن معه"**، ولهذا دلالته على أن كراهية هؤلاء القوم لسيدنا موسى قد تأصلت فى نفوسهم إلى الحد الذى جعلهم يتصورون أنه بذاته وشخصه سبب الشؤم الذى يزعمونه، أما كراهيتهم لأتباعه فلا تتعلق بذواتهم بل بمجرد اتباعهم إياه أى لأنهم "معه".

تلك الظواهر وغيرها من ظواهر الأداء النحوى هى ميدان علم المعانى، ولعله قد اتضح لنا من تحليل الآية الكريمة السابقة أن غاية هذا العلم من تناوله لتلك الظواهر هى استشفاف إيحاءاتها ووظائفها التعبيرية، وإبراز القيمة الفنية لاختيار كل ظاهرة منها فى موقعها الأخص بها فى السياق.

المبحث الثانى

فى طبيعة القالب النحوى (الخبر والإنشاء)

أولا- الخبر والإنشاء:

يتمثل المحور الأساسى الذى يدور حوله هذا المبحث فى التفرقة بين قالبين نحويين أو لونين متمايزين من الجمل، الأول: يتضمن إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه وهو الأسلوب الخبرى، والثانى : لا يتضمن إثباتا أو نفيا، وهو الأسلوب الإنشائى، وعلى هذا فإن مصطلح الخبر فى هذا المبحث لا يقصد به مجرد الخبر بمفهومه النحوى، فالخبر النحوى هو – كما نعلم – الجزء الذى تتم به مع المبتدأ فائدة، أما الخبر فى هذا المبحث فهو قسيم للإنشاء أو الطلب، وهذا يعنى أنه أعم من الخبر النحوى، فهو يشمل هذا الخبر بأنواعه كما يشمل "الحال" بأنواعها،

وهو لا يقتصر على الجملة الاسمية، بل قد يتحقق بالجملة الفعلية أيضا كما سنرى، ويهتم البلاغيون بالخبر من حيث ما يتمثل فيه من قيم جمالية، وما يوحى بها – فى اللغة الفنية – من معانٍ ودلالات تتجاوز مجرد الإثبات والنفى.

والخبر – كما يعرفه البلاغيون – هو " قول يحتمل الصدق والكذب لذاته" أما الإنشاء فهو " قول لا يحتمل الصدق والكذب".

وقد أضافوا القيد الأخير فى تعريف الخبر "لذاته" ليدلوا على أن احتمال الصدق والكذب إنما هو وصف للخبر فى نفسه، أى لكونه مجرد إثبات أو نفى بقطع النظر عن رؤيتنا لحقيقته، أو إيماننا بصدق قائله أو كذبه، فقوله عز وجل - على سبيل المثال- ﴿ ذَٰلِكَ ٱلْكِتَٰبُ لَا رَيْبَ فِيهِ ﴾ [البقرة: آية ٢] هو خبر على اعتقادنا بأنه صادر من معدن الحق والصدق؛ لأن هذا الاعتقاد هو أمر خارج عن ذات الخبر.

كذلك فإن قول مسيلمة الكذاب: " إنما بعث محمد فى عظائم الأمور وبعثت فى محقراتها" هو خبر أيضا لأنه يحتمل الصدق والكذب لذاته، أى بصرف النظر عن اعتقادنا بأنه صادر من معدن الكذب ومنبع الافتراء، ومعنى ذلك أن النظر فى احتمال الخبر للصدق والكذب ينبغى أن يتعلق بالنسبة الكلامية أو الإسنادية المتحققة فيه دون النظر إلى اعتبارات أخرى خارجه عنها.

ثانيا- الخبر بين صيغتى الاسم والفعل:

يختلف الخبر من حيث المفهوم والوظيفة فى نظر البلاغى ودارس الأدب عنه فى نظر النحوى، والمبحث الذى نعالجه تحت هذا العنوان يمثل مظهرا من مظاهر هذا الاختلاف، فعلى سبيل المثال حين ينظر النحوى إلى الخبر فى هاتين الجملتين **"محمد وفى بالوعد" " محمد يفى بالوعد"** فإنه لا ينظر إليه إلا من حيث إنه فى الجملة الأولى مفرد، وفى الثانية جملة فعلية، وإن فى خبر الجملة الثانية ضميرا يربطه بالمبتدأ وما إلى ذلك، ثم لا يشغل نفسه بعد ذلك بما يكون لهذا الاختلاف بين شكلى الجملتين من أثر فى معناهما، أما البلاغى الذى ينصب اهتمامه بالدرجة الأولى على الوظيفة التعبيرية للأساليب، وعلى تلمس

الفروق الدقيقة الماثلة بين أسلوب وأسلوب فإنه يتوقف ليوضح الفارق المعنوى بين الخبر فى الجملتين، فهو يقرر أن الخبر فى الجملة الأولى – لأنه اسم – يفيد إثبات الوفاء كصفة لازمة لمحمد ، أما الخبر فى الجملة الثانية – لأنه فعل– فيفيد تجدد الوفاء من محمد وحدوثه منه مرة بعد مرة.

وتتجلى قيمة هذا الفارق إذا ما تتبعنا نماذجه فى نصوص الأدب والشعر، فالأديب أو الشاعر يهتدى بموهبته الفطرية وبما لديه من حس دقيق إلى وضع كل أسلوب من هذين الأسلوبين فى موضعه الأخص به حيث لو حاولنا وضع أحدهما مكان الآخر لأحسسنا بتبدل المعنى.

وقد كان لعبد القاهر الجرجانى الفضل فى لفت الأنظار إلى الفرق بين هذين النمطين من أنماط الأسلوب الخبرى، فهو يقول : " إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضى تجدده شيئا بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضى تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء، فإذا قلت: زيد منطلق، فقد أثبتّ الانطلاق فعلا له من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منه شيئا فشيئا، بل يكون المعنى فيه كالمعنى فى قولك : زيد طويل وعمرو قصير، فكما لا نقصد هنا إلى أن تجعل الطول أو القصر يتجدد ويحدث، بل توجبهما وتثبتهما فقط، وتقضى بوجودهما على الإطلاق كذلك لا تتعرض فى قولك زيد منطلق لأكثر من إثباته لزيد.

وأما الفعل فإنه يقصد فيه إلى ذلك، فإذا قلت : زيد هو ذا ينطلق فقد زعمت أن الانطلاق يقع منه جزءا جزءا، وجعلته يزاوله ويزجيه[١]".

ونسوق الآن بعض النماذج التى توضح تفرد كل نمط من هذين النمطين بمواقف لا يصلح فيها الآخر:

١- يقول الله عز وجل فى سورة الكهف: ﴿ ... وَكَلْبُهُم بَٰسِطٌ ذِرَاعَيۡهِ بِٱلۡوَصِيدِ ﴾ [الكهف: آية ١٨] وردت هذه الآية الكريمة فى سياق قصة

(١) دلائل الإعجاز، ص١٢٣- ١٣٤.

أهل الكهف التى تصور حال الفتية الذين فروا بدينهم من الطغيان، ولجأوا إلى أحد الكهوف، فلبثوا فيه نياما سنين طوالا، لازمهم فيها كلبهم حتى كان يوم بعثهم وذهاب النوم عنهم، والعبارة القرآنية تصف الكلب بأنه ظل باسطًا ذراعيه بالوصيد، أى أنه ظل ثابتا على هيئة واحدة لا يريم طوال هذه المدة، فالتعبير بالاسم هنا "باسط" يفيد الدلالة على الثبات وجمود الهيئة، وذلك بخلاف التعبير بالفعل "يبسط" الذى يفيد تجدد البسط ومعاودته، الأمر الذى لا يتناسب وما تهدف إليه الآية الكريمة.

٢- يقول عز وجل : ﴿إِنَّا سَخَّرْنَا ٱلْجِبَالَ مَعَهُۥ يُسَبِّحْنَ بِٱلْعَشِيِّ وَٱلْإِشْرَاقِ ۞ وَٱلطَّيْرَ مَحْشُورَةً كُلٌّ لَّهُۥٓ أَوَّابٌ﴾ [ص: الآيتان ١٨-١٩] ففى هاتين الآيتين الكريمتين مزاوجة بين التعبير بالفعل (يسبحن) فى الآية الأولى والتعبير بالاسم (محشورة) فى الآية الثانية، والسر فى ذلك أن الآيتين مسوقتان لإبراز نعمتين خص الله بهما نبيه داود عليه السلام، وفى اختيار التعبير بصيغة الفعل فى النعمة الأولى وبصيغة الاسم فى الثانية ما يجلى عظمة هاتين النعمتين من جهة وخصوصيتهما بداود عليه السلام من جهة ثانية:

ذلك أن من شأن الجبال التسبيح الدائم، فهى إحدى المخلوقات أو الأشياء التي يتضمنها قوله جل شأنه: ﴿وَإِن مِّن شَىْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِۦ﴾ [الإسراء: آية ٤٤]، ومن ثم كان لإيثار الفعل الدال على التجدد (يسبحن) دلالته على أن التسبيح المقصود من الجبال ليس هو ذلك التسبيح الدائم، بل هو تسبيح خاص يتجدد بتجدد التسبيح من داود، وتلك الدلالة تدعمها – فيما نحس - دلالة الظرف "معه" وتقديمه على الفعل فى الآية الأولى.

كذلك فإن من شأن الطير الحركة وسرعة التنقل من مكان إلى مكان، ومن هنا يكون لإيثار التعبير عن حشرها بالاسم دون الفعل دلالته على أنها حين تحشر وتتجمع لتجاوب تسبيح داود تكاد تفارق طباعها فتثبت فى مكان حشرها خاشعة لا تكاد تريم.

٣- ويقول الشاعر :

أوَ كُلَّمَــا وردتْ عُكــاظَ قبيلَــةٌ بعثُــوا إلــيَّ عــريفهم يتوَسَّــمُ

يفتخر الشاعر بأنه شجاع مغوار، فدمه مطلوب من كل القبائل لكثرة غاراته وسفكه للدماء، ففى كل عام يجتمع العرب فى سوق عكاظ تبعث كل قبيلة موتورة منه من يبحث عنه ويتعرفه، فيمضى هذا العريف يتفرس فى كل شخص، ويتأمل فى كل وجه، عله يعثر به فيشفى غليل قومه من هذا الذى أكثر السفك ونشر الذعر، والفعل "يتوسم" فى البيت أوقع فى الدلالة على ما يقوم به هذا العريف من معاودة التصفح والتأمل فى الوجوه.

٤- ويقول كثّير مخاطبا عزَّة مصورا حاله بعد فراقها:

أأزمعت بَينًا عاجِلاً وَتَرَكتِنِي كئيبًا سقيمًا حائرًا أَتَلَدَّدُ(١)

فالشطر الثانى من هذا البيت يتضمن أربع أحوال (والحال داخلة فى مفهوم الخبر البلاغى كما نعلم) وهى : كئيبا – سقيما – حائرا - أتلدد، وتتجلى براعة الشاعر فى طريقة تعبيره بتلك الأحوال، فالأحوال الثلاث الأولى أسماء "أحوال مفردة" والحال الرابعة – أتلدد – فعل "جملة فعلية" وهذا يصور أصدق تصوير طبيعة أحاسيسه وأحواله بعد فراق محبوبته، فالكآبة والسقم والحيرة كلها أحوال دائمة تحاصره محاصرة لازمة، أما التلدد فإنه لا يكون دائما، وإنما هو حركة متجددة، فالحائر يتجدد التفاته فى جهات مختلفة، ولهذا جاء التعبير عن ذلك بصيغة الفعل مخالفا نسق الأحوال السابقة.

٥- ومثل ذلك فى الجمع بين هذين اللونين من التعبير واختلاف المعنى فى كل منهما عنه فى الآخر قول الفرزدق :

تلجُ الضيوفُ بيوتَهم وترى لها عن جارٍ بيتهم ازورارَ مناكبِ

وتراهُمُ بسيوفهمْ وشفارِهمْ مستشرِفين لراغبٍ أو راهبٍ

---

(١) التلدد : التلفت.

حـامين أو قـارين حيـث لقيـتَهم نُهـبَ العفـاةِ وَنُهْـزةً للراغــبِ[١]

فالتعبير بالفعل عن ولوج الضيوف بيوت الممدوحين جاء للتعبير عن كثرة ولوج الضيوف ، ومعاودتهم التردد طمعا فيما يشملهم به هؤلاء الممدوحون فى كل مرة من حفاوة وتكريم ، أما التعبير بالأسماء(مستشرفين – حامين – قارين) فقد جاء به الشاعر للدلالة على ثبات تلك الصفات للممدوحين؛ فترقب المحتاجين، وحماية المستجيرين ، وقرى الضيوف، كل هذه أصبحت أخلاقا وصفات أصيلة فى طباعهم ، وغرائز راسخة فى سلوكهم.

ثالثا- توكيد الأسلوب الخبرى:

يقسم البلاغيون الأسلوب الخبرى على أساس علاقته بظاهرة التوكيد (وجودا أو عدما وقلة أو كثرة) إلى ثلاثة أنواع هى :

(أ) الخبر الابتدائى:

وهو ما يلقى إلى مخاطب خالى الذهن عن مضمونه ، وهذا الخبر يستغنى- فى نظرهم – عن المؤكدات ، وذلك لأن خلو ذهن المخاطب عن الخبر الذى يلقى إليه يجعله يتأكد فى نفسه ويتمكن منها دون الاستعانة بالتوكيد مصداقا لقول الشاعر :

أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى فـصادف قلبـاً خاليـاً فتمكنـا

(ب) الخبر الطلبى:

وهو ما يلقى إلى مخاطب يتردد فى تصديقه ، وهذا الخبر يحسن – فى نظر البلاغيين - توكيده بمؤكد واحد كى يزيل هذا التردد.

(ج) الخبر الإنكارى:

وهو ما يوجه إلى مخاطب ينكره صراحة ، ومن ثم يصبح من اللازم توكيده بأكثر من مؤكد بحيث تزيد المؤكدات بزيادة درجة الإنكار لدى المخاطب...

---

(١) الشفار : جمع شفرة وهى حد السيف ، العفاة : طالبو العطاء.

ويستشهد البلاغيون لذلك بقوله عز وجل : ﴿إِذْ أَرْسَلْنَآ إِلَيْهِمُ ٱثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوٓاْ إِنَّآ إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ ۞ قَالُواْ مَآ أَنتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُنَا وَمَآ أَنزَلَ ٱلرَّحْمَٰنُ مِن شَيْءٍ إِنْ أَنتُمْ إِلَّا تَكْذِبُونَ ۞ قَالُواْ رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّآ إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ﴾ [يس: الآيات ١٤-١٦].

فإن هؤلاء الرسل حين ووجهوا بتكذيب أصحاب القرية وإنكارهم لرسالتهم قالوا : **" إنا إليكم مرسلون"** وهو أسلوب خبرى مؤكد بإن واسمية الجملة ، فلما بالغ هؤلاء فى التكذيب ، ولجوا فى الإنكار كرر عليهم الرسل الخبر مضافا إليه ألوان جديدة من التوكيد حيث قالوا **" ربنا يعلم إنا إليكم لمرسلون"** فجاء الأسلوب مؤكدا بالقسم فى صدره وإن واللام واسمية الجملة، هذا فضلا عن تكرار الخبر نفسه ، إذ التكرار فى حد ذاته وسيلة من وسائل التوكيد.

ويطلق على مطابقة الأسلوب الخبرى لتلك الأحوال السابقة مراعاة **مقتضى الظاهر** ، أى ظاهر حال المخاطب ويضيفون أن ذلك الأسلوب قد يرد على **خلاف مقتضى الظاهر**، وذلك إذا لم يجر فى توكيده وعدم توكيده طبقا للأحوال الظاهرة من المخاطب.

فقد ينزل خالى الذهن منزلة المتردد ، وذلك إذا كان فى سياق الكلام ما يثير ترقبه وتشوقه للخبر ، لأن هذا الترقب لديه هو بمثابة التردد ، وهذا يسوغ تأكيد الخبر له رغم خلو ذهنه منه ، ويمثل البلاغيون لذلك بقوله عز وجل ﴿ وَلَا تُخَٰطِبْنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ ﴾ [هود: آية ٣٧] فإنه لما قال: ﴿وَلَا تُخَٰطِبْنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ ﴾ بعد قوله جل شأنه﴿ وَٱصْنَعِ ٱلْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا ﴾ صار المقام مقام تلهف وترقب لمصير هؤلاء الظالمين ولذا ورد الإخبار بهذا المصير مؤكدًا.

وقد ينزل المنكر منزلة غير المنكر ، وذلك للإيحاء بأن إنكاره لا قيمة له ولا اعتداد به ، ومن ذلك قوله جل شأنه : ﴿ ذَٰلِكَ ٱلْكِتَٰبُ لَا رَيْبَ فِيهِ ﴾ [البقرة: آية ٢] فنفى الريب عن كتاب الله أمر ينكره كثير من المعاندين ، ولكن القرآن ساق هذا الخبر خاليا من أدوات التوكيد للإشعار بأنه من الحقائق

الواضحة التى يعد إنكارها ضربا من الوهم الذى لا يعبأ به.

وقد ينزل غير المنكر منزلة المنكر ، وذلك إذا بدا عليه شىء من أمارات الإنكار ، فيخاطب حينئذ بالخبر مؤكدا فى الأمر الذى لا ينكره ويمثل البلاغيون لذلك بقول حجلة بن نضلة الباهلى :

جاء شقيق عارضا رمحه   إن بنى عمك فيهم رماح

فلقد جاء الخبر فى الشطر الثانى مؤكدا مع أن المخاطب (وهو شقيق) لا ينكره، ولكنه نزل منزلة المنكر لما بدا منه من عدم اكتراث ببنى عمه ، لأنه أقبل عليهم عارضا رمحه ، أى واضعه على عرضه وجاعله على فخذيه.

وبعد،

فلقد سبق أن أشرنا إلى أن التركيز على المخاطب كان إحدى الشوائب التى شابت فكرة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال " ، فى تراثنا البلاغى ، وهنا نود أن نلاحظ أن ذلك المبحث الذى نحن بصدده ليس سوى مظهر من مظاهر هذا التركيز، فتقسيم الخبر إلى أنواعه الثلاثة (الابتدائى – الطلبى – الإنكارى) لم يقم إلا على أساس الأحوال التى يكون عليها المخاطب فحسب (خلو الذهن – التردد – الإنكار)، أى أن هذا التقسيم قد أغفل تماما نفسية المبدع ومشاعره وطبيعة تجربته وما إلى ذلك من "أحوال " ومؤثرات قد لا يكون الأسلوب الخبرى إلا تصويرا لها وانبثاقا عنها.

ولا يخرج عن نطاق تلك الملاحظة ما يطلق عليه البلاغيون " **خروج الخبر على مقتضى الظاهر** " إذ إن هذا الخروج كما يبدو من نماذجه السابقة لديهم لا يعدو أن يكون تحولا عن حال من أحوال المخاطب إلى حال أخرى له.

ولقد ربط هذا المبحث – كما لاحظنا – بين ظاهرة التوكيد وأحوال المخاطب ، وهو ما لا يمكن التسليم به على إطلاقه ، فقد لا يكون هناك مخاطب أصلا ويرد أسلوب التوكيد مفصحا عن توهج انفعالات الأديب واضطراب مشاعره وعمق إحساسه بموضوع تجربته.

لنستمع على سبيل المثال إلى قول ابن الرومى فى رثاء ابنه :

أبُنَـــيّ إنـــك والعـــزاءَ معـــاً بالأمـــس لُـــفَّ عليكـــما كفـــنُ ُ

تـــالله لا تنفـــك لـــي شـــجناً يمضي الزمـان وأنـت لـي شـجن

فالأساليب الخبرية فى البيتين ليست موجهة إلى مخاطب فى الحقيقة فضلا عن أن يكون لذلك المخاطب حال تطابقها ، وقد جاءت تلك الأساليب حافلة كما نرى بوسائل التوكيد التى يصب فيها الشاعر ضرام حزنه وأساه على ذلك الابن الذى أصبح أثرا بعد عين ، فهو بتلك الأساليب لا يصوغ إلا نفسه ولا يصغى إلا لمشاعره الحزينة الوالهة.

على أن الأسلوب الخبرى قد يكون موجها إلى مخاطب فعلا ، ولكنه لا يجرى فى توكيده وعدم توكيده طبقا لأحوال المخاطب ، إذ يؤكد ذلك الأسلوب فى خطاب غير المنكر ويجرد من التوكيد فى خطاب المنكر ، الأمر الذى قد يجر إلى سوء الفهم والتذوق للأساليب البليغة التى ترد على هذا النحو لو لم نتجاوز تلك التقنينات الصارمة التى وضعها البلاغيون لظاهرة التوكيد .

لنتأمل قوله عز وجل مصورا حال المنافقين : ﴿ **وَإِذَا لَقُواْ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ قَالُوٓاْ ءَامَنَّا وَإِذَا خَلَوْاْ إِلَىٰ شَيَٰطِينِهِمْ قَالُوٓاْ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِءُونَ** ﴾ [البقرة: آية ١٤]، فهؤلاء المنافقون يخاطبون المؤمنين بقولهم (آمنا)، أى أن الخبر يرد على ألسنتهم خاليا من التوكيد مع أن المؤمنين كانوا يعلمون حقيقة كفرهم ، وينكرون مضمون هذا الخبر منهم . فإذا ما توجهوا بالخطاب إلى أقرانهم فى الكفر توجهوا إليهم بالأسلوب الخبرى مؤكدا بأكثر من مؤكد ﴿ **إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِءُونَ** ﴾ مع أن هؤلاء الرفقاء لا ينكرون عليهم ذلك القول . ومغزى ذلك أن "حال المخاطب ليست هى الباعث على التوكيد أو عدم التوكيد فى الآية الكريمة**!!**

لقد أرادت الآية أن تصور مرض نفوس المنافقين ، ذلك المرض الذى صرحت به آية تسبق تلك الآية ﴿ **فِى قُلُوبِهِم مَّرَضٌ فَزَادَهُمُ ٱللَّهُ مَرَضًا** ﴾ [البقرة: آية ١٠]، فهؤلاء المنافقون يدعون باللسان ما لا يصدقه الجنان ، فنفوسهم لا تكاد

تقوى على إخفاء واقعها الخبيث ، ومن ثم فهى تحس وهى تدعى الإيمان أنها تخالف واقعا وتخفى حقيقة ، فلا تقدر على إبراز تلك الدعوى إلا موجزة خافتة (غير مؤكدة) أمام المؤمنين الذين يعرفون حقيقة أمرهم ، ولا تروج تلك الدعوى عندهم ، أما إذا آب هؤلاء المنافقون إلى إخوانهم ورفقائهم فى الكفر والنفاق ، وادعوا الكفر أو الثبات عليه أمامهم ، فإنهم يحسون حينئذ أنهم قد آبوا إلى واقعهم الذى حاولوا إخفاءه من قبل ، فيأنسون به وتعلو أصواتهم فى الإعلان عنه ، ويأتى التوكيد – حينئذ – ملائما لهذا الإحساس لديهم ، وهكذا نجد المطابقة هنا "مطابقة داخلية " مردها نفوس هؤلاء المنافقين الذين صدر عنهم القول فى الحالين.

وإذا كانت ظاهرة التوكيد تنبثق فى كل من بيتى ابن الرومى والآية الكريمة عن نفسية المتكلم ، فإنها فى نماذج أخرى تنبثق عن طبيعة مضمون الأسلوب الخبرى ، وحاجة ذلك المضمون – فى ذاته – إلى تقوية وتعزيز عند إثباته . ففى قوله عز وجل فى خطاب سيدنا موسى عليه السلام: ﴿إِنَّنِيٓ أَنَا ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنَا۠ فَٱعۡبُدۡنِي وَأَقِمِ ٱلصَّلَوٰةَ لِذِكۡرِيٓ ۞ إِنَّ ٱلسَّاعَةَ ءَاتِيَةٌ أَكَادُ أُخۡفِيهَا لِتُجۡزَىٰ كُلُّ نَفۡسِۭ بِمَا تَسۡعَىٰ﴾ [طه: الآيتان١٤-١٥] وفى قوله سبحانه مخاطبا نبينا محمدا عليه الصلاة والسلام ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٖ﴾ [القلم: آية ٤] وقوله: ﴿إِنَّا نَحۡنُ نَزَّلۡنَا عَلَيۡكَ ٱلۡقُرۡءَانَ تَنزِيلٗا﴾ [الإنسان: آية ٢٣] نجد أن الأساليب الخبرية قد سيقت حافلة بوسائل التأكيد لا لأن المخاطبين بها (عليهما السلام) كان لديهما أدنى شك أو تردد ، بل لأن المضمون فى كل منها من شأنه أن يساق مؤكدا لوحدانية الله وعظمة أخلاق محمد عليه الصلاة والسلام ونزول القرآن عليه من ربه ، كلها حقائق ثابتة ، وقضايا يقينية لا مراء فيها إلا من معاند لجوج.

نستطيع – إذن – فى ضوء ما تقدم أن نقرر : أن ارتباط ظاهرة التوكيد بالمخاطب هو ارتباط آنى غير مطرد، إذ هو رهن بمواقف أو مقامات خاصة، وهى مقامات المحاورة والجدل واللجاجة ، تلك التى يكون إقناع المخاطب فيها أو إفحامه هدفا أساسيا فى الكلام ، وهذا ما يتجلى بوضوح فى الآيات التى استشهد بها البلاغيون ، والتى تروى قصة أصحاب القرية ، وهو ما يتجلى فى

آيات أخرى منها على سبيل المثال قوله عز وجل: ﴿ زَعَمَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَن لَّن يُبۡعَثُواْۚ قُلۡ بَلَىٰ وَرَبِّي لَتُبۡعَثُنَّ ثُمَّ لَتُنَبَّؤُنَّ بِمَا عَمِلۡتُمۡۚ وَذَٰلِكَ عَلَى ٱللَّهِ يَسِيرٞ ﴾ [التغابن: آية ٧].

أما فيما عدا هذه المقامات فإن هناك دواعى وأسبابا أخرى للتوكيد، لا ينبغى عند تحليل الأساليب إغفالها أو التضحية بها فى سبيل التركيز على زاوية المخاطب فحسب.

رابعا- من أبرز صور الإنشاء:

١- الأمر:

معناه: الأمر هو طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء والتكليف من الأعلى للأدنى .. وله أربع صيغ :

أ- فعل الأمر : مثل قوله عز وجل حكاية عن لقمان : ﴿ يَٰبُنَيَّ أَقِمِ ٱلصَّلَوٰةَ وَأۡمُرۡ بِٱلۡمَعۡرُوفِ وَٱنۡهَ عَنِ ٱلۡمُنكَرِ ﴾ [لقمان: آية ١٧].

ب- المضارع المقترن بلام الأمر نحو قوله جل شأنه : ﴿ لِيُنفِقۡ ذُو سَعَةٖ مِّن سَعَتِهِۦ ﴾ [الطلاق: آية ٧].

ج- اسم فعل الأمر : مثل قوله عز وجل : ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ عَلَيۡكُمۡ أَنفُسَكُمۡۖ لَا يَضُرُّكُم مَّن ضَلَّ إِذَا ٱهۡتَدَيۡتُمۡۚ ﴾ [المائدة: آية ١٠٥] "فعليكم" فى الآية الكريمة اسم فعل أمر بمعنى الزموا.

د- المصدر النائب عن فعل الأمر، نحو قوله عز وجل: ﴿وَبِٱلۡوَٰلِدَيۡنِ إِحۡسَٰنًا ﴾، ومنه قول الشاعر:

فَصَبراً فـي مَجالِ المَوتِ صَبراً ... فَمـا نَيـلُ الخُلـودِ بِمُسـتَطاعِ

فـ"إحسانا" فى الآية الكريمة مصدر نائب عن فعل الأمر "أحسنوا" وصبرا فى البيت مصدر نائب عن الفعل اصبر.

المعانى البلاغية لصيغة الأمر:

المعنى الذى أوردناه للأمر هو المعنى الحقيقى لصيغته، فاستخدام صيغة

الأمر للطلب من الأعلى للأدنى هو الاستخدام المألوف الذى تعارف عليه الناس فى مخاطباتهم ، وتبادل منافعهم ، وفى مؤلفاتهم العلمية التى غايتها مجرد نقل المعارف وإفهامها للآخرين.

ولكن اللغة الفنية فى الأدب لغة متفردة لا تعزف على وتر المألوف، فغايتها ليست مجرد التقرير أو الإفهام ، بل هى بالدرجة الأولى تعبير عن ذات الشاعر ، وتجسيد لما يمور فى وجدانه من أحاسيس ، ومن ثم فإنها غالبا ما تتجاوز فى استخدامها للألفاظ والصيغ ذلك الاستخدام البعيد عن الجدة والطرافة إلى استخدامات أخرى فنية تكون أصدق تعبيرا عن تجربة الأديب، وأعمق تأثيرا فى وجدان المتلقى.

والبلاغى إنما يوجه عنايته إلى تلك الاستخدامات الفنية؛ إذ يتخذها ركيزته فى تأمل النصوص ومنطلقه إلى تذوقها ، واستشفاف ما توحى به من معان ، وما تشعه من دلالات.

ومن المعانى المجازية التى تخرج إليها صيغة الأمر والتى تعرف فى ضوء السياق وقرائن الحال:

(أ) الدعاء :

والدعاء هو الطلب من الأدنى إلى الأعلى على سبيل التضرع وذلك كالأمر فى قوله عز وجل حكاية عن نبيه إبراهيم عليه السلام: ﴿رَبِّ ٱجْعَلْ هَٰذَا ٱلْبَلَدَ ءَامِنًا وَٱجْنُبْنِى وَبَنِىَّ أَن نَّعْبُدَ ٱلْأَصْنَامَ ﴾ [إبراهيم: آية ٣٥].

فسيدنا إبراهيم حين توجه إلى ربه طالبا منه الأمان لتلك البقاع الطاهرة، والصيانة لها من الانزلاق فى هوة الوثنية إنما يطلب منه عز وجل على سبيل التوسل والتضرع.

ويدرج البلاغيون فى ذلك الأوامر التى يتوجه بها الأديب إلى من هو فوقه فى المرتبة الاجتماعية كحاكم أو خليفة أو أمير، كقول الشريف الرضى فى المدح :

أَبا الحُسَينِ أَعِر شِعري مسامع مَن   يَروي مَسامِعُهُ عَن مَسمَعٍ عَجَبِ

وكقول الشاعر الآخر :

أَزِل حَسَدَ الحُسّادِ عَنّي بِكَبتِهِم   فَأَنتَ الَّذي صَيَّرتَهُم لِيَ حُسَّدا

(ب) التحسر على فوات أمر محبوب:

وذلك كقول امرئ القيس :

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ   بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ

فامرؤ القيس لا يتوجه بهذا الخطاب إلى من يلزمهما بالوقوف أو البكاء، فهذا البيت ليس سوى آهة من قلبه المكلوم الذى تأججت فيه الذكرى ، واندلع أساه على تلك البقاع الحبيبة التى عششت فيها الوحشة بعد أن كانت مأهولة بالأحباب ، نابضة بالأمل والحياة، فالأمر بالوقوف والبكاء – حينئذ – ليس على حقيقته وإنما هو لإظهار ما يعتمل بين جوانحه فى هذا الموقف من حسرة وأسى، ومثل ذلك قول أمير الشعراء أحمد شوقى :

اِختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنسي   فاذكُرا لِيَ الصِبا وَأَيّامَ أُنسي
وَصِفا لي مُلاوَةً مِن شَبابٍ   صُوِّرَت مِن تَصَوُّراتٍ وَحسِّ
وسلا مصرَ : هل سلا القلبُ عنها   أو أَسا جُرحَه الزمان المؤسّي(١)

(ج) النصح والإرشاد:

وذلك إذا كانت غاية الطلب تعود على المأمور بالنفع وذلك كقول الرسول ﷺ لعلى بن أبى طالب رضي الله عنه : « إذا أردت أن تسبق الصديقين فصل من قطعك وأعط من حرمك...» ، ومن ذلك قول الشاعر:

كُن اِبنَ مَن شِئتَ واِكتَسِب أَدَباً   يُغنيكَ مَحمُودُهُ عَنِ النَسَبِ

---

(١) الملاوة : اللحظة من الزمن ، أسا الجرح : داواه.

وقول الآخر:

أحسن الظنّ بالعلى الكبير فهو ربُّ الإحسان والتدبير

واسأل الله فضله فهو ربّ الـ ـفضل واذكر تيسيره للعسير

وتضرّع إليه في كل وقت فإليه مصير كلّ مصير

(د) التهكم والسخرية:

وذلك إذا كان فى مطلوب الأمر إهانة للمخاطب ، وكان فى الوقت نفسه واقعا به فعلا لا يمكنه الفكاك من أسره ، كما تقول لظالم نالت منه يد العدالة : **لتجن ثمرة ظلمك ، ولتحصد نتاج غرسك**، ومنه قوله جل شأنه : ﴿ **ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْكَرِيمُ** ﴾ [الدخان: آية ٤٩].

فهذه الآية الكريمة قد وردت فى سياق آيات تصور عاقبة الكافر الأثيم يوم القيامة ، وما سيلاقيه من صنوف الهوان وألوان التعذيب ، ثم جاءت تلك الآية مصدرة بفعل الأمر "ذق" لا لتطلب منه أن يذوق العذاب؛ فطلب الذوق إنما يكون على حقيقته إذا توجه إلى من لم يخبر المذوق ولم يدرك كنهه ، أما والكافر فى حال يتجرع فيها غصص العذاب وآلامه ، فإن غاية الأمر حينئذ تكون هى السخرية والتهكم من ذلك المغرور الذى ألهته رخاوة العيش ومظاهر الترف ، فأبعدته عن نهج الحق وطريق الهداية.

(هـ) التعجيز:

وذلك إذا توجه الأمر إلى من لا قدرة له على تنفيذه ، ولا طاقة له على الإتيان به ، وتكون بلاغة الأمر حينئذ ماثلة فى إظهار عجزه وإلزامه عن هذا الطريق بالحجة التى يأتى الأمر فى سياقها ، وذلك كما فى قوله عز وجل: ﴿ **وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ** ﴾ [البقرة: آية ٢٣].

فتوجيه الأمر من الله عز وجل إلى كفار قريش بالإتيان بسورة من مثل سور القرآن ليس أمرا حقيقيا يقصد منه طلب الفعل ، لأن الله – جل شأنه – يعلم عجزهم

عن ذلك ، فالغرض – إذن – هو تحدى هؤلاء الكفار وإظهار عجزهم عن ذلك الإتيان ، لإلزامهم بعد ذلك بالحجة ، فإذا كانوا عاجزين عن الإتيان بسورة وهم من هم فى اللسن والبلاغة ، فلماذا الشك – إذن – فى نبوة محمد ﷺ والادعاء بأن ما جاء به السحر ، أو أنه من مفترياته ؟!! ومنه قوله عز وجل : ﴿ هَٰذَا خَلْقُ ٱللَّهِ فَأَرُونِى مَاذَا خَلَقَ ٱلَّذِينَ مِن دُونِهِۦ ﴾ [لقمان: آية ١١]، ومنه أيضا قول مهلهل:

يـا لِبَكـرٍ أَنشِروا لـي كُلَيبـاً ... يـا لِبَكـرٍ أَيـنَ أَيـنَ الفِـرارُ

(و) التمنى :

وذلك حين يكون المطلوب أمرًا محبوبا لا أمل فى حصوله كقول امرئ القيس:

أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا اِنجَلي ... بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ

فتوجيه الأمر بالانجلاء إلى الليل ليس أمرا بمعناه الحقيقى ، لأن الليل أمر معنوى لا يعقل حتى يطلب منه أن يجيب ، ولكنه يشف عن أن الشاعر وقد تعمق إحساسه بوحشة الليل وبطء حركته قد برمت نفسه ، وذوت آماله حتى أصبح فى حال يرى فيها زوال الليل وانجلاءه أمرا بعيد المنال ، ومثل ذلك توجيه الأمر إلى الموت والنفس فى قول أبى العلاء المعرى:

فيا موت زر إنّ الحياة ذميمة ... ويا نفس جدي إن دهرك هازل

ومن ذلك أيضا قول العقاد مخاطبا الموسيقى:

أعيدى علىّ القول أنصت وأستمع ... حديثا له فى نوطه القلب ميسم(١)

أعيدى علىّ الصوت أنظر لعلنى ... أرى فى ثنايا اللحن ما يتوسم

أفيضى على قلبى السكينة واسكبى ... عليه رضى إنى على العيش أنقم

(ز) التسوية :

وذلك إذا كان المخاطب يتوهم رجحان أحد الأمرين على الآخر، كما فى

---

(١) ميسم : أثر أو علامة.

قوله عز وجل: ﴿ قُلۡ أَنفِقُواْ طَوۡعًا أَوۡ كَرۡهًا لَّن يُتَقَبَّلَ مِنكُمۡ ﴾ [التوبة: آية ٥٣] وقولـــــه: ﴿ٱسۡتَغۡفِرۡ لَهُمۡ أَوۡ لَا تَسۡتَغۡفِرۡ لَهُمۡ إِن تَسۡتَغۡفِرۡ لَهُمۡ سَبۡعِينَ مَرَّةً فَلَن يَغۡفِرَ ٱللَّهُ لَهُمۡۚ ﴾ [التوبة: آية ٨٠].

وردت هاتان الآيتان فى شأن المنافقين ، ففى الآية الأولى ورد الأمر للدلالة على أن أعمال الخير والبر الصادرة عن هؤلاء لا تؤتى ثمارها عند الله قبولا وحسن جزاء ، فسواء كان إنفاق هؤلاء صادرا عن طواعية واختيار ، أم عن قسر وإجبار فإنه غير مقبول؛ لأن الرياء هو الدافع إليه فى كلتا الحالين، والله عز وجل خبير بالنوايا، وهو لا يقبل إلا الطيب الصادر عن عقيدة وإخلاص ، أما الأمر فى الآية الثانية فإنه يفيد – كذلك – التسوية بين استغفار النبى ﷺ لهؤلاء المنافقين، وعدم استغفاره ، فالنتيجة واحدة فى الحالين ، وهى عدم المغفرة لهم من الله ، وفى ذلك إيحاء بشدة غضبه عز وجل وسخطه على هؤلاء .

ومن ذلك قول كثير عزة :

أَسِيئي بِنا أَو أَحسِني لا مَلومَةً لَدِينا وَلا مَقلِيَةً إِن تَقَلَّت

فكثير عزة لا يأمر عزة بالإساءة أو الإحسان إليه ، وغرضه إنما هو أن يسوى بين الفعلين فى وقعهما على قلبه ، فهو محب لها دائما راض عن كل ما تقعل وما تدع، وفى ذلك إيحاء بمدى تمكن هواها من قلبه ، وأنه قد صار إلى درجة من الهيام والوجد لا يرى معها فى تلك المحبوبة إلا كل ما هو جميل ولا من أفعالها إلا كل ما هو حسن.

(ح) التهديد:

وذلك إذا كان الآمر غير راض عن الفعل ، وكان فى الامتثال للأمر ما يعود بالضرر على المخاطب ، كما فى الآية الكريمة التى عرضنا لها منذ قليل ﴿ٱعۡمَلُواْ مَا شِئۡتُمۡ إِنَّهُۥ بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾ [فصلت: آية ٤٠] ومنه قول الشاعر :

إذا لم تَخْشَ عاقِبَةَ الليالي ولم تَسْتَحي فاصنع ما تشاءُ

ومنه كذلك قول إيليا أبى ماضى فى مخاطبة المستعمرين:

كبلـــوا أقلامنـــا جهـــدكمو وامنعوا الألسن والصحف الكلاما
وإذا عــــز علـــيكم أننــــا فـى وئـام فانـشروا فينـا الخـصاما
وإذا عــــز علـــيكم أننــــا فـى حيـاة فـابعثوا فينـا الحمامـا
ينـــزع الأرواح مـــن أجـــسادها أو فكونـوا أنـتم المـوت الزؤامـا
إنمـــا ينقلـــب الأمـــر إلـــى ضـده إن جـاوز الأمـر التمامـا

٢- النهى:

النـوع الثـانى مـن أسـاليب الإنـشاء الطلبـى هـو النهـى ، وهـو كمـا عرفـه البلاغيون – طلب الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام ، ولا يتحقق ذلك إلا إذا كان النهى صادرا من الأعلى إلى الأدنى ، مثال ذلك أساليب النهى الواردة فى قوله عز وجل : ﴿وَلَا تَقْتُلُوٓاْ أَوْلَٰدَكُم مِّنْ إِمْلَٰقٍ ۖ نَّحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ ۖ وَلَا تَقْرَبُواْ ٱلْفَوَٰحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ ۖ وَلَا تَقْتُلُواْ ٱلنَّفْسَ ٱلَّتِى حَرَّمَ ٱللَّهُ إِلَّا بِٱلْحَقِّ ۚ﴾ [الأنعام: آية ١٥١].

فتلك الوصايا الواردة فى هذه الآية الكريمة قد وردت بأسلوب النهى الذى جرى على معناه الأصلى فيها ، لأنها موجهة من الأعلى إلى الأدنى ، ومن الخالق إلى المخلوق.

ومن ذلك قول النبى ﷺ : « **لا تزكوا أنفسكم، الله أعلم بأهل البر فيكم**».

وقول لقمان فى وصية ابنه : " **يا بنى لا تجالس الفجار، ولا تماشهم، واتق أن ينزل عليهم عذاب من السماء فيصيبك معهم** ".

ونلاحظ من خلال قراءتنا للأمثلة السابقة أن للنهى صيغة واحدة ، وهى الفعل المقترن بلا الناهية وليس للنهى حقيقيا كان أو مجازيا سوى هذه الصيغة.

المعانى المجازية للنهى :

وقد يخرج النهى عن معناه الحقيقى الذى هو طلب الكف على وجه الاستعلاء إلى معان أخرى مجازية تستفاد من السياق وقرائن الأحوال التى ترد

فيها صيغته، أى أن هذه المعانى لا تنبثق عن صيغة النهى فى ذاتها ، بل تنبثق عنها واقعة فى نظم خاص ، ومقترنة بسياق خاص.

ومن تلك المعانى التى يخرج إليها أسلوب النهى :

(أ) الدعاء :

وذلك حين يتجه أسلوب النهى من الأدنى إلى الأعلى ، كما فى قوله عز وجل على لسان المؤمنين: ﴿ رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا ﴾ [آل عمران: آية ٨] ﴿ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦۖ ﴾ [البقرة: آية ٢٨٦].

ففى مثل تلك الأساليب لا يكون النهى جاريا على حقيقته ، إذ إن الطلب فيها ليس على جهة الاستعلاء والإلزام ، بل على وجه الذلة والاسترحام ، فأساليب النهى فى الآيتين الكريمتين ليست سوى دعاء وتضرع ومناجاة يتوسل بها المخلوق الضعيف إلى الخالق جل شأنه ، اعتصاما بقوته ولياذا برحمته.

ومثل ذلك كل نهى صادر عن إنسان إلى آخر أعلى منه فى المرتبة أو المنزلة الاجتماعية ، أو ما إلى ذلك مما لا يتصور فيه أن يكون الطلب على وجه الاستعلاء والإلزام ، ومن ذلك قول الشريف الرضى فى المدح :

وَلا تَترُكَنّي قاعِداً أَرقُبُ المُنى ... وَأَرعى بُروقاً لا يَجودُ سَحابُها

(ب) النصح والإرشاد:

وذلك إذا ما كان الامتثال للمطلوب بأسلوب النهى يحقق النفع ويعود بالفائدة على المخاطب ، كما فى قوله عز وجل: ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ لَا تَسْـَٔلُوا۟ عَنْ أَشْيَآءَ إِن تُبْدَ لَكُمْ تَسُؤْكُمْ ﴾ [المائدة: آية ١٠١].

فالله عز وجل يطلب منا – على سبيل الإرشاد والنصح – الكف عن السؤال عن أمور قد يسوؤنا العلم بها ، ويكثر ذلك فى أبيات الحكمة حيث يكون الهدف بلورة خبرات الشاعر وتجاربه فى الحياة لإفادة الآخرين كما فى قول

بشار بن برد :

ولا تحسب الشّورى عليك غضاضةً فــإن الخــوافي قــوة للقــوادم

ومنه قول أبى تمام :

فَـلا تَـأمَنِ الـدُنيا إِذا هِـيَ أَقبَلَـت عَلَيـكَ فَمـا زالَـت تَخـونُ وَتَغـدرُ

وقال العقاد:

لا تحــسدن غنيــا فــى تنعمــه قد يكثر المـال مقرونـا بـه الكدر

(ج) التمنى:

وذلـك إذا كـان المطلـوب بـالنهى أمـرا متعـذرا أو بعيـد الحـصول فيكـون النهى– حينئذ – تنفيسًا عن رغبة حبيسة لدى الشاعر لا تجد طريقها إلـى عـالم الواقع، كما فى قول الشاعر :

يــا ليــل طــل يــا نــوم زل يــا صــبح قــف لا تطلــع

فقولـه " لا تطلـع" نهى أريد بـه التمنـى ، لأن الشاعر يعلم أن الصبح آت لا محالة ولكن سعادته بلحظة اللقاء جعلته يتشبث بها متمنيـا أن تـدوم وأن يكف الزمن عن دورانه.

ومن ذلك أيضا قول الخنساء:

أَعَينَــيَّ جــودا وَلا تَجمُــدا أَلا تَبكِيــانِ لِــصَخرِ النَــدى

(د) التيئيس:

ويكون ذلك حين يتوجه النهى إلى فعل يفعله المخاطب .. ولكن لا جدوى منـه، وذلك كقوله عز وجل مخاطبا الكفار يوم القيامة حين يعتذرون عما سلف منهم فـى الدنيا: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَا تَعۡتَذِرُواْ ٱلۡيَوۡمَۖ إِنَّمَا تُجۡزَوۡنَ مَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ﴾ [التحريم: آية ٧].

ومنه قول الشاعر :

لا تَعرِضَـــنَّ لِجَعفَـــرٍ مُتَـــشَبِّهاً   بِنَـدى يَدَيـهِ فَلَـستَ مِـن أَنـدادِهِ

فالشاعر يطلب من المخاطب أن يعرف قدر نفسه وألا يحاول التشبه بالممدوح فى البذل والعطاء ، وذلك لأنه ليس ندا له ، ومهما حاول فلن يبلغ ما يريد من مجاراته فى هذا المضمار.

(هـ) التحقير :

وذلك إذا كانت غاية الطلب الحط من شأن المخاطب والإزراء به ، ويكثر ذلك فى غرض الهجاء ، ومن ذلك قول أبى تمام :

لا تَنتَسِب قَد حَوَيتَ الفَخرَ مُجتَمِعاً   وَالذِكرَ إِذ صِرتَ مَنسوباً إِلى حَسَدي

فأبو تمام يزرى بمخاطبه إذ ينهاه عن الفخر بحسب أو نسب ، وكأنه بهذا النهى يقول له : ليس لديك ما هو جدير بالفخر ، ولا سبيل لك إلى الخروج عما أنت فيه من هوان وخمول ذكر إلا أن تظل توجه سهام حسدك لى أنا الجليل القدر الرفيع الشأن ، فعن هذا الطريق تعرف وتذكر.

ومن ذلك أيضا قول الشاعر فى رجل يدعى "أبا المغيث" كان بخيلا شحيح النفس ، ومع ذلك كان يقيم على أبوابه الحجاب تكلفا لمظاهر النعمة والترف:

لا تُدهِـشَنّي بِالحِجـابِ فَإِنَّـني   نَـدِسُ البَديهَـةِ عـالِمٌ بِمَـوارِبي[(١)]

لا تَكلَفَـنَّ وَأَرضُ وَجهِـكَ صَـخرَةٌ   فـي غَيـرِ مَنفَعَـةٍ مؤونَـةَ حاجِـبِ

٣- الاستفهام :

الاستفهام هو طلب العلم بشىء لم يكن معلوما من قبل بأدوات خاصة، وتلك الأدوات هى الهمزة ، وهل ، وما ، ومن ، ومتى ، وأين ، وكيف ، وأيان، وأنى ، وكم ، وأى.

---

(١) الندس : القوى الحس الخبير ببواطن الأمور.

ومن المعانى التى ذكرها البلاغيون لأسلوب الاستفهام ما يلى :

(أ) الاستبطاء :

وذلك كما فى قوله عز وجل ﴿مَتَىٰ نَصْرُ ٱللَّهِ﴾ [البقرة: آية ٢١٤]، وجدير بالذكر أن هذا المعنى لا يستشف من تلك الصيغة الاستفهامية منعزلة عن سياقها، فمراجعة السياق برمته أمر لا مناص منه – كما أسلفنا القول – إذا ما أردنا أن نعرف الدلالات والمرامى البعيدة التى يشعها أسلوب ما ، ففى العبارة القرآنية السابقة لا يمكننا أن نستنبط معنى "الاستبطاء" إلا إذا تأملنا طبيعة السياق الذى وردت فيه ، وهو ما تصوره الآية الكريمة قائلة :

﴿أَمْ حَسِبْتُمْ أَن تَدْخُلُوا۟ ٱلْجَنَّةَ وَلَمَّا يَأْتِكُم مَّثَلُ ٱلَّذِينَ خَلَوْا۟ مِن قَبْلِكُم ۖ مَّسَّتْهُمُ ٱلْبَأْسَآءُ وَٱلضَّرَّآءُ وَزُلْزِلُوا۟ حَتَّىٰ يَقُولَ ٱلرَّسُولُ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ مَعَهُۥ مَتَىٰ نَصْرُ ٱللَّهِ ۗ﴾ [البقرة: آية ٢١٤].

ففى هذا السياق بيان من الله للمؤمنين أن النعيم الأخروى لا سبيل له إلا الابتلاء والمعاناة الدنيوية التى بها تصهر معادن النفوس ، فتطهر وتنقى من أوضار الرياء ، وتلك سنة الله فى المؤمنين من عباده يمتحنهم بالابتلاء الذى يجثم على صدورهم فيصبرون ، ويزلزل كيانهم فيتحملون ويطول بهم الصبر والتحمل ثم يلجأون فى النهاية إلى البر الرحيم سائلين فرجه ، متعجلين نصره، ومن الاستبطاء كذلك قول الشاعر :

حَتّى مَتى أَنتَ في لَهوٍ وَفي لَعِبٍ وَالمَوتُ نَحوَكَ يَهوي فاغِراً فاهُ

وقول البهاء زهير :

أَمَولايَ إِنّي في هَواكَ مُعَذَّبٌ وَحَتّامَ أَبقى في العَذابِ وَأَمكُثُ

(ب) التنبيه على ضلال:

كما فى قوله عز وجل مخاطبا الكفار: ﴿وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَيْطَٰنٍ رَّجِيمٍ ۝ فَأَيْنَ تَذْهَبُونَ﴾ [التكوير: الآيتان ٢٥-٢٦]، فواضح أن غرض الاستفهام ليس هو

السؤال عن مذهبهم إلى أين هو؟ وإنما الغرض – كما يوحى به السياق – هو تنبيه هؤلاء وإشعارهم بأنهم قد تنكبوا الطريق القويم ، وكأن الآية تقول لهم: لقد ضللتم ضلالا بعيدا حين زعمتم أن القرآن إفك وأساطير ، وكيف وأنتم تعلمون حق العلم أن محمدا أمى لا يقرأ ولا يكتب ، وقد أقررتم بأنفسكم أنه مثال الصدق والأمانة.

(ج) التقرير :

والتقرير هو حمل المخاطب على الإقرار بما يعرفه من الأغراض ومنه قوله عز وجل مخاطبا سيدنا آدم وزوجته حواء: ﴿ أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴾ [الأعراف: آية ٢٢]،، فالاستفهام فى تلك الآية ليس على حقيقته، لأن الله عز وجل قد أحاط بكل شىء علما فهو عليم بما تهجس به خواطرهما فى تلك اللحظة ، ولكن الغرض من السؤال هو حملهما على الإقرار بما كان من نهيهما عن الشجرة وتحذيرهما من وسوسة الشيطان ليستشعرا الندم ، ويقوى إحساسهما بعظم ما اقترفا من جرم ، فيبادر بالتوبة إليه عز وجل.

ومن ذلك أيضا قوله عز وجل لنبيه عيسى عليه السلام : ﴿ءَأَنتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَٰهَيْنِ مِن دُونِ اللَّهِ ﴾ [المائدة: آية ١١٦]، فالله عز وجل يعلم أن عيسى برىء من هذا القول ، وغرض الاستفهام إنما هو حمله على الإقرار بنفى هذا القول عن نفسه ، ليكون فى ذلك دحض لمسلك الضالين من أتباعه، وقد جاء ذلك الإقرار على لسان عيسى عليه السلام : ﴿ مَا قُلْتُ لَهُمْ إِلَّا مَا أَمَرْتَنِي بِهِ أَنِ اعْبُدُوا اللَّهَ رَبِّي وَرَبَّكُمْ ﴾ [المائدة: آية ١١٧].

ومثل ذلك قول جرير فى المدح :

أَلَستُم خَيرَ مَن رَكِبَ المَطايا   وَأَندى العالَمينَ بُطونَ راحِ

(د) الاستبعاد:

وذلك مثل قول أبى تمام :

مــن لــى بإنـسـان إذا أغـضبته وجهلـت كـان الحلـم رد جوابـه

وإذا طربت إلى المدام شربت من أخلاقـه وسكــرت مــن آدابــه

فأبو تمام لا يستفهم استفهاما حقيقيًا يرمى من ورائه إلى إدراك شىء يجهله ، ولكنه يرسم صورة نموذجية لصديق مثالى ، فالاستفهام فى صدر البيتين يوحى باستبعاد الحصول على مثل هذا الصديق وأن مثله لا يكاد يجود به الواقع ، ومن ذلك أيضا قوله عز وجل: ﴿ **أَنَّىٰ لَهُمُ ٱلذِّكْرَىٰ وَقَدْ جَآءَهُمْ رَسُولٌ مُّبِينٌ ۝ ثُمَّ تَوَلَّوْاْ عَنْهُ وَقَالُواْ مُعَلَّمٌ مَّجْنُونٌ** ﴾ [الدخان: آية ١٣-١٤]، فالاستفهام فى تلك الآية الكريمة يوحى باستبعاد الهداية والإيمان من هؤلاء الذين ناصبوا محمدًا ﷺ العداء فنسبوه إلى الجنون تارة وإلى السحر أخرى ، فمن أين لهؤلاء الضالين التذكر والرجوع إلى طريق الحق ؟

(هـ) الإنكار :

ويشترط فيه إذا كان بالهمزة أن يليها ما يتوجه إليه الإنكار مباشرة، والإنكار نوعان :

إنكار توبيخى: على فعل قد وقع بمعنى " ما كان ينبغى أن يكون " أو لم يقع " بمعنى لا ينبغى أن يكون" ومنه قوله عز وجل: ﴿ **أَكَفَرْتَ بِٱلَّذِى خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّىٰكَ رَجُلًا** ﴾ [الكهف: آية ٣٧].

ووردت هذه الآية الكريمة على لسان أحد المؤمنين موجهة إلى صاحب له أوقعه اغتراره بالمال والولد فى هوة الكفر وإنكار الساعة ، فليس الغرض من الاستفهام – إذن – معرفة حقيقة ذلك الصاحب ، أكافر هو أم غير كافر ، بل الغرض هو إنكار ذلك الكفر منه وتوبيخه عليه ، فما كان ينبغى له أن يكفر بمن خلقه من تراب وأحياه من عدم.

ومن أمثلة ذلك قول شوقى :

إلام الخلـــف بيـــنكم إلامـــا   وهـذى الـضجة الكبـرى علامـا

فشوقى ينكر على مواطنيه ذلك الخلاف الذى جاوز مداه بينهم ، فكأنه يقول لهم : ما كان ينبغى لنا أن نختلف ونحن أمة واحدة وأبناء وطن واحد.

ومن الإنكار التوبيخى الموجه إلى فعل لم يقع ، ولكن يحتمل وقوعه "بمعنى لا ينبغى أن يكون" قوله عز وجل: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَتَّخِذُواْ ٱلْكَٰفِرِينَ أَوْلِيَآءَ مِن دُونِ ٱلْمُؤْمِنِينَ ۚ أَتُرِيدُونَ أَن تَجْعَلُواْ لِلَّهِ عَلَيْكُمْ سُلْطَٰنًا مُّبِينًا ﴾ [النساء: آية ١٤٤].

فالإنكار فى الآية الكريمة موجه إلى إرادة المؤمنين غضب الله والتعرض لانتقامه ، وتلك الإرادة ليست واقعة من المؤمنين ، فمعنى الإنكار أن ذلك لا ينبغى أن يكون ، حتى إذا ما أحس المؤمنون بذلك التوبيخ امتنعوا مستقبلا عما يحذر منه ، وهو موالاة الكفار ومصادقتهم دون المؤمنين ، وذلك كما تقول لزميلك : لا تهمل دروسك ، أتريد أن ترسب؟

ومن ذلك قول الشماخ:

أَبَعـدَ قَتيـلٍ بِالمَدينَـةِ أَظلَمَـت   لَـهُ الأَرضُ تَهتَـزُّ العِـضاةُ بِأَسـوقِ[1]

فالاستفهام هنا ينبثق من عاطفة الشاعر الحزينة التى تنكر أن يكون بعد فقد ذلك القتيل استمرار لنبض الطبيعة وكأنه يقول : لا ينبغى أن يكون بعد الفجيعة فيه إلا الظلام والجمود.

إنكار تكذيبى: ويكون للماضى بمعنى " لم يكن" نحو قول عز وجل: ﴿ أَفَأَصْفَىٰكُمْ رَبُّكُم بِٱلْبَنِينَ وَٱتَّخَذَ مِنَ ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنَٰثًا ۚ ﴾ [الإسراء: آية ٤٤] وللمستقبل بمعنى " لن يكون" مثل قوله عز وجل: ﴿ قُلْ أَفَغَيْرَ ٱللَّهِ تَأْمُرُوٓنِّىٓ أَعْبُدُ أَيُّهَا ٱلْجَٰهِلُونَ ﴾ [الزمر: آية ٦٤] .

---

(١) العضاة: مفردها عضاهة وعضهة وهى شجرة عظيمة لها شوك.

وقول امرئ القيس :

أَيَقتُلُنــــي وَالمَـــشرَفِيُّ مُـــضاجِعي   وَمَـــسنونَةٌ زُرقٌ كَأَنيــابِ أَغــوالِ

ففى الآية الأولى خطاب لهؤلاء الذين زعموا أن الملائكة بنات الله وأن المولى سبحانه اختصهم بالذكور وخص نفسه بالإناث ، والغرض من الاستفهام الذى صدرت به الآية تكذيب هذا الزعم وأن ذلك لم يكن ، فالله جل شأنه منزه عن أن يكون له ولد.

أما الآية الثانية فهى رد من الرسول ﷺ على مشركى قومه حين طلبوا إليه كى يؤمنوا بالله أن يؤمن هو بآلهتهم ، فالاستفهام فيها يوحى بتسفيه هذا العرض، وتكذيب ذلك الرأى ، وكأنه عليه السلام يقول لهم : أنتم على جهل وضلال ولن تكون منى استجابة لما تدعوننى إليه ، وكذا الاستفهام فى بيت امرئ القيس ، فهو يدل على أن قتله بيد أحد كائنا من كان لن يتأتى ولن يكون، لأن لديه من أسلحة الحرب ما لا قبل لأحد بها.

(و) إظهار التحسر :

وذلك مثل قول أبى تمام فى رثاء عمير بن الوليد:

فمــن الــذى يبقــى ليــوم كريهــة   ومَــن الــذى يُــدعى ليــوم طعــان

فغرض الاستفهام إظهار تفجع الشاعر على ذلك الفقيد المغوار الذى افتقدته ميادين الحروب، وماتت بموته معانى الشجاعة، ومن ذلك قول العقاد يندب حظه فى الحياة ، ويتحسر على آماله الضائعة أمام تحديات الأقدار :

أكلمــا ضــاء لــى نجــمٌ فأتبعَــه   خبا الضياءُ فلم أُبصرْ سوى كَدرِ

أكلمــا قلــتُ هــذا جــوهرٌ نطقــت   عليــه دون بنــانى خِـسَّةُ الحَجَـرِ

أكلمــا لاح لـــى صَــيْدٌ فأحــسبه   صيدَ الأسودِ إذا الجِرذانُ فى الأثرِ

(ز) التعجب:

كما فى قوله عز وجل على لسان سيدنا سليمان : ﴿مَالِيَ لَآ أَرَى

ٱلْهُدْهُدَ ﴾ [النمل: آية ٢٠] فغرض الاستفهام فى تلك الآية إظهار تعجب سليمان عليه السلام (وقد سخر الله له الطير) من عدم رؤيته، وكأنه يقول : كيف يتغيب ذلك الطائر مع أنى لم آذن له ، ولم أوجهه أى وجهة!!

ومن ذلك قول شوقى مخاطبا النيل :

مِنْ أيِّ عهدٍ في القُرى تتدفقُ   وبأَيِّ كفٍّ في المدائنِ تُغدقُ

ومِنَ السماءِ نَزلتَ أمْ فجرتَ مِنْ   عُليا الجِنانِ جداولاً تترقرقُ

وبأيّ عَينٍ أمْ بأيةِ مُزنةٍ   أمْ أيّ طوفانٍ تفيضُ وَتَفْهَقُ

وَبأيّ نَولٍ أَنْتَ ناسِجُ بُردَةٍ   لِلضِفتينِ جَديدُها لا يَخْلَقُ

فشوقى فى تلك الأبيات لا يستفهم استفهامات حقيقية ، ولكنه يتعجب من تلك الهبة الخالدة التى تفيض بالخير وتنشر الخصب والنماء فى ربوع مصرنا الحبيبة.

(ح) التحقير والتهكم:

وذلك كقول الشاعر :

وما أدرى ولستُ إخالُ أدري   أقومٌ آلُ حصن أم نساءُ

فالاستفهام فى هذا البيت ليس على حقيقته ، لأن الشاعر يعلم حقيقة ما يسأل عنه ، ولكنه يورده سخرية وتهكما بمن يهجوهم حتى يرميهم بالعجز، ويسمهم بالهوان وضآلة الشأن.

ومثل ذلك قول العقاد فى استقبال سعد زغلول متهكما بأعدائه الشامتين الذين حاولوا تضليل الشعب بمفترياتهم وادعاءاتهم :

أين الذين تواصَوا أمسِ وائتَمروا   وهلّلوا بينهم والشعبُ مكتئبُ

أيُبصرون فهذا منظرٌ جَلَلُ   أيسمعون فهذا مَسْمَعُ عَجَبُ

ماذا يقولون ماذا يفترون غدا   أخزاهم اللهُ فى الدنيا بما كَسَبوا

(ط) النفى:

وذلك مثل قول الشاعر :

وهـل نحـنُ إلا مرامـى الـسهامِ ويحفزُهـا نابِـلٌ دائـبُ

طرائـدُ تطلبُنـا النائبـاتُ ولا بـد أن يـدركَ الطالـبُ

فالاستفهام فى البيت الأول معناه النفى ، فالشاعر يريد أن يقول : نحن أغراض لأحداث الدهر ونوائبه، فهى ما تزال تطاردنا لتنالنا بسهامها، وهى تلح فى تلك المطاردة حتى لا ينجو من مخالبها أحد ، فما أخطأته اليوم سوف تناله غدا.

ومن ذلك أيضا قوله عز وجل: ﴿ **هَلْ جَزَآءُ ٱلْإِحْسَٰنِ إِلَّا ٱلْإِحْسَٰنُ** ﴾ [الرحمن: آية ٦٠].

هذا : ولا تنحصر المعانى إلى يخرج إليها أسلوب الاستفهام فيما ذكرنا، فهناك العديد من المعانى والدلالات التى يمكن التقاطها من أساليب الاستفهام، عن طريق النظر فى سياق كل منها ، وتأمله فى إطار قرائنه الخاصة.

المبحث الثالث

من صور التنويع فى بناء الجملة

أولا- أسلوب الحذف:

كما يستشف العطاء الفنى للأسلوب الفنى من ألفاظه المنطوقة وظواهره التعبيرية يستشف – كذلك – من ألفاظ غير منطوقة يوحى بها تصميم ذلك الأسلوب، وطريقة بنائه، فقد يتعمد الأديب إسقاط بعض عناصر التركيب اللغوى سواء أكان هذا العنصر أحد طرفى الإسناد (المسند والمسند إليه) أم بعض مكملات الجملة، وهذا الإسقاط أو الحذف يحقق – ما دام فنيا – غايتين:

أما أولاهما : فهى أنه وسيلة من الوسائل الفنية فى التعبير الأدبى، يلجأ إليها الأديب بوحى من ذوقه الرهيف وحسه اللغوى للإيحاء بما لديه من معان وأغراض لا تتحقق إلا بهذا الأسلوب.

وأما الثانية : فهى أن فى الحذف تنشيطا لخيال المتلقى ودعوة غير مباشرة له للحدْس بهذا المحذوف ، واكتشاف ما وراء حذفه من أسرار، وتلك إحدى غايات الفن ـ فالأدب الجيد ليس بثا مباشرا أو إفضاء صريحا بالمعنى الكامن فيه ، ولكنه لون من التظليل والغموض الشفيف الذى يثير ذهن المتلقى ويحرك خياله ، فهو لا يعطى مضمونه إلى بعد تسويف ومماطلة كما يقول بعض نقادنا القدماء ، وهو بذلك يحقق المتعة الفنية للمتلقى ، إذ إنه ينقله من سلبية الأخذ والتلقى إلى إيجابية الحدس والتخيل.

من هذا المنطلق يشيد عبد القاهر الجرجانى بأسلوب الحذف فيقول: "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ ، عجيب الأمر شبيه بالسحر ، فأنت ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن ، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر ..."(١).

وبديهى أن الحذف لا يجمل فى الأسلوب إلا إذا دل عليه دليل، أى إذا كانت هناك قرينة – مقالية أو حالية – تسعف القارئ أو السامع فى استنباط المحذوف والاهتداء إليه ، فالقرينة المقالية هى أن يكون المتلقى على علم بالمحذوف بحيث يتيسر له تحديده دون مراجعة السياق.

أما إذا افتقد أسلوب الحذف هذا الدليل أو القرينة فإنه يكون قبيحا ، لأنه يفتقد بذلك وظيفته الفنية ، بل إنه يصبح باعثا على التعمية والغموض لا وسيلة من وسائل الإيحاء والجمال الفنى.

أنواع الحذف :

يمكن حصر أنواع الحذف (أو أشهرها) فيما يلى :

١- حذف المسند إليه .

٢- حذف المسند.

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص١١١.

٣- حذف أحد متعلقات الفعل ، كالمفعول به ، أو الحال ، أو التمييز أو ما إلى ذلك.

وقد أطال البلاغيون فى تناولهم لهذا النوع الوقوف أمام حذف واحد من تلك المتعلقات وهو المفعول به ، حيث رأوا أن حذفه يحقق فى الأسلوب كثيرا من الأغراض والأسرار البلاغية ، وبديهى أن الفعل الذى يعنيه البلاغيون فى هذا المقام هو الفعل المتعدى ، لأن ذلك الفعل فى الأصل لا يكتفى بعلاقته مع فاعله ، بل يتطلب معها علاقة أخرى هى علاقة المفعولية ، فإذا ما خالف الفعل هذا الأصل وورد فى أسلوب ما مجردا من تلك العلاقة الأخيرة كان ذلك مدعاة للتساؤل وحافزا للتأمل والكشف عن دواعى هذا التجريد ، ومن تلك الدواعى التى ذكرها البلاغيون لحذف المفعول :

(أ) أن يكون القصد إلى إثبات الفعل فى ذاته للفاعل:

أى من غير اعتبار تعلقه بمفعول ، وحينئذ ينزل الفعل المتعدى منزلة الفعل اللازم ، فلا يذكر له مفعول ، وذلك لإظهار كمال العناية بإثبات الفعل فى ذاته للفاعل ، وذلك كما فى قوله عز وجل : ﴿ **وَأَنَّهُۥ هُوَ أَضۡحَكَ وَأَبۡكَىٰ ۞ وَأَنَّهُۥ هُوَ أَمَاتَ وَأَحۡيَا** ﴾ [النجم: الآيتان ٤٣-٤٤] وقوله جل شأنه : ﴿ **قُلۡ هَلۡ يَسۡتَوِي ٱلَّذِينَ يَعۡلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا يَعۡلَمُونَۗ** ﴾ [الزمر: آية ٩] وقوله فى قصة سيدنا موسى عليه السلام مع ابنتى شعيب: ﴿ **وَلَمَّا وَرَدَ مَآءَ مَدۡيَنَ وَجَدَ عَلَيۡهِ أُمَّةٗ مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسۡقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمۡرَأَتَيۡنِ تَذُودَانِۖ قَالَ مَا خَطۡبُكُمَاۖ قَالَتَا لَا نَسۡقِي حَتَّىٰ يُصۡدِرَ ٱلرِّعَآءُۖ وَأَبُونَا شَيۡخٞ كَبِيرٞ ۞ فَسَقَىٰ لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّىٰٓ إِلَى ٱلظِّلِّ** ﴾ [القصص: الآيتان ٢٣-٢٤] فالأفعال (أضحك – أبكى – أمات – أحيا) فى الآية الأولى متعدية قطعا إلى مفعول، فالتقدير: أضحك الإنسان وأبكاه وأماته وأحياه ، فحذف المفعول ونزل الفعل منزلة اللازم ، لأن الغرض إثبات هذه الأفعال له جل شأنه دون اعتبار تعلقها بالمفعول ، فهو عز وجل بيده الإضحاك والإبكاء والإماتة والإحياء.

والفعل " يعلم " فى الآية الثانية متعد أيضا إلى مفعول ،ولكنه حذف لأن الغرض إثبات الأفضلية للعالم على غير العالم على الإطلاق ، فالعلم بالشىء

أفضل من الجهل به أيا كانت ماهية ذلك الشيء أو قيمته.

أما الآية الثالثة فقد حذف فيها مفعول كل من الأفعال (يسقون – تذودان – نسقى – فسقى) وهو الغنم أو الإبل التى وقعت عليها هذه الأفعال ، وذلك أنه لما كان الغرض لا يتعلق بذكر هذه المفاعيل المحذوفة وكان التركيز إنما هو على الأحداث فى ذاتها جاءت الأفعال مطلقة ، فتعاطف موسى عليه السلام مع هاتين الفتاتين إنما كان لمباشرتهما هذه الأفعال الشاقة على مثلهما ، أما كون المسقى المذود غنما أو إبلا ، فلم يكن له من أثر فى هذا الموقف الإنسانى النبيل.

ومن ذلك أيضا قول البحترى يمدح الخليفة العباسى المعتز بالله ويعرّض بأخيه المستعين بالله الذى كان ينازعه الخلافة:

شَجوُ حُسّادِهِ وَغَيظُ عِداهُ   أَن يَرى مُبصِرٌ وَيَسمَعَ واعِ

فالبحترى فى هذا البيت يخبرنا أن ممدوحه قد بلغ من الرفعة ونباهة الشأن مبلغا أشعل نار الحسد ولهيب الحقد والموجدة فى نفوس أعدائه ، ولا سبيل لإخماد جذوة هذه النار فى قلوبهم ، لأن فضائل الممدوح وأمجاده ذائعة بين الناس جلية أمامهم كالشمس لا تخفى على ذى بصر .

والفعلان (يرى ويسمع) فى الشطر الثانى من هذا البيت فعلان متعديان والتقدير مثلا : أن يرى مبصر محاسنه ويسمع واع أخباره ، ولكن الشاعر قد حذف المفعول فى كل منهما للمبالغة فى مدح المفعول، فكأن هؤلاء الحساد والأعداء وقد يئسوا من ستر فضائله وحجب أمجاده عن الناس راحوا يتمنون أن تتعطل حواس الإدراك لدى هؤلاء الناس كي لا يحسوا بتلك الفضائل والأمجاد الذائعة، وهذا ما لا سبيل لهم إليه أيضا ، وهو ما جر عليهم الألم وزاد ضرام الحسد والحفيظة فى قلوبهم .

(ب) إفادة التعميم:

أى الإيحاء بشمولية الفعل ، وعدم تخصصه بمفعول دون آخر ، وذلك كما فى قول الشاعر :

إِذا بَعُدَت أَبلَت وَإِن قَرُبَت شَفَت   فَهِجرانُها يُبلي وَلُقيانُها يَشفي

فقد حذف المفعول " وهو ضمير المتكلم " من الأفعال (أبلت – شفت – يبلى – يشفى)، وذلك للمبالغة التى يفيدها التعميم ، فكأن البلى فى البعاد عن تلك الحبيبة والشفاء فى القرب منها أمران يشملان كل من قرب منها أو بعد أيا كان ذلك القريب أو البعيد ، وهى مبالغة تتواءم وتوهج عاطفة الحب لدى ذلك الشاعر ، فكأنه يحس بأن الناس يشاركونه جميعا فى حب محبوبته تلك ، ولو قال : "أبلتنى وشفتنى " لضاع معنى التعميم وخفت حدة المبالغة لأن ذلك يصبح أمرا خاصا به وحده لا يشاركه فيه سواه.

ومن ذلك أيضا قوله عز وجل : ﴿ وَٱللَّهُ يَدۡعُوٓاْ إِلَىٰ دَارِ ٱلسَّلَٰمِ وَيَهۡدِي مَن يَشَآءُ إِلَىٰ صِرَٰطٖ مُّسۡتَقِيمٖ ﴾ [يونس: آية ٢٥]، فالفعل "يدعو" فى الآية الكريمة فعل متعد حذف مفعوله ، وذلك يفيد عمومية الدعوة ، فهى تشمل الإنس والجن مسلمهم وكافرهم وأولهم وآخرهم ، ومن ثم كان ذكر المفعول فى قوله عز وجل ﴿وَيَهۡدِي مَن يَشَآءُ ﴾ لأن التعميم غير مراد فى الفعل "يهدى" لأن الهداية هى هداية خاصة يختص بها الله عز وجل الصالحين من عباده.

ومن ذلك أيضا قول الشاعر :

فلو أنَّ قومي أنطقتني رماحُهم   نَطَقتُ ولكنَّ الرماح أجَرَّتِ(١)

يقول : لو ثبت قومى فى ميدان القتال وانتصروا على الأعداء لقلت الشعر مفتخرا بهذا النصر ، ولكنهم جبنوا وتخاذلوا فأحسست بالعار وعجزت عن قول الشعر ، والفعل "أجرت" فى آخر البيت فعل متعدٍ حذف مفعوله والتقدير: أجرتنى. وهذا الحذف يفيد التعميم ، فكأن الشاعر يقول : إن العجز والهوان الذى لحق بقومى كفيل بأن يخزى أى إنسان ويخرس أى شاعر.

---

(١) الإجرار : شق لسان الفصيل حتى لا يرضع أمه ، والشاعر يشير بذلك إلى عجزه عن قول الشعر.

(ج) رعاية الفاصلة:

ويذكر بعض البلاغيين مثالا لذلك قوله عز وجل : ﴿وَٱلضُّحَىٰ ۝ وَٱلَّيۡلِ إِذَا سَجَىٰ ۝ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ ﴾ [الضحى: الآيات ١-٣]، إذ يرون أن مفعول الفعل "قلى" وهو ضمير المخاطب ﷺ محذوف لرعاية الفاصلة والتوافق الصوتى مع أواخر الآيات قبلها وبعدها.

ونحن نضيف أن الحذف هنا يحقق – فوق ذلك – غرضا معنويا – فالآية تنفى التوديع والقلى أى الهجر والبغض ، فالله عز وجل يطمئن نبيه عليه السلام بعد فترة انقطاع الوحى بأنه لم يهجره أو يبغضه كما زعم ذلك أعداؤه من الكفار حين حدثت تلك الفترة.

ولما كان هناك فارق دلالى بين الهجر والبغض (إذ الهجر لا يكون إلا للحبيب ، أما البغض فهو للخصوم والأعداء) جاءت الآية الكريمة مراعية ذلك، حيث ذكرت ضميره ﷺ فى جانب نفى الهجر " ما ودعك " ولم تذكره فى جانب البغض " وما قلى " إعلاء لشأنه عليه السلام أن يذكر ضميره فى جانب المقت والكره ، حتى لو كان هذا الجانب منفيا.

ثانيا- التقديم والتأخير :

لبناء الجملة فى العربية طرائقه المرسومة ، وأنماطه التركيبية المعروفة التى يتكفل علم النحو بتحديدها، فالجملة الفعلية مثلا هى التى تبدأ بالفعل ثم الفاعل ثم المكملات أو المتعلقات، والجملة الاسمية تبدأ بالمبتدأ فالخبر وهكذا، ولكن الجملة تخرج (لا سيما فى اللغة الفنية) عن هذا النمط التركيبى ، وذلك بأن تتبادل عناصرها المواقع فيما بينها ، فيتقدم ما حقه التأخير ، ويتأخر ما حقه التقديم ، وهذا الخروج هو إحدى الظواهر الفنية التى تثير تأمل دارسى تلك اللغة من النقاد وعلماء المعانى بحثا عما يتجسد فيها ويمكن خلفها من أغراض فنية ، فإذا كان النحوى يكتفى فى وقوفه أمام تلك الظاهرة بالرصد والتسجيل وبيان الأسباب النحوية للتقديم أو التأخير فحسب - فإن البلاغى يتخطى هذا

الجانب الشكلى باحثا عما يشعه هذا الأسلوب من معان وما يرتبط به من دلالات يكون لها أثرها فى فنية التعبير وجماله.

وترتبط بلاغة التقديم والتأخير بأثرهما الفنى فى المعنى ، بمعنى أن أسلوب التقديم والتأخير لا تكون له قيمته الفنية إلا إذا وظفه الشاعر أو الأديب فى تجسيد أغرض فنية خاصة لا تتأدى بغير ذلك الأسلوب، ومن ثم كان الحكم بجودة ذلك الأسلوب يقترن – لدى البلاغيين – ببيان غرضه الفنى أو وظيفته التعبيرية الخاصة ، ومن ثم – كذلك – كان نقدهم اللاذع الموجه إلى ذلك الأسلوب نفسه حين يفتقد تلك الوظيفة ، أى حينما يكون مجرد تكلف وعبث سطحى لا رصيد له فى المعنى ، لأنه حينئذ لا يكون وسيلة من وسائل التعبير بل ضربا من ضروب التعمية والإلغاز.

ونظرة إلى ما أطلق عليه هؤلاء البلاغيون "التعقيد المعنوى" أو "المعاظلة" تكشف لنا عن أنهم لا يرتضون من نماذج التقديم والتأخير إلا ما يكون له أثر فى المعنى ، أى ما يحقق غاية فنية لا ينهض بها التعبير النمطى المقابل ، فقد عابوا – على سبيل المثال – قول الفرزدق:

إِلى مَلِكٍ ما أُمُّهُ مِن مُحارِبٍ أَبوه وَلا كانَت كُلَيبٌ تُصاهِرُه

وقوله كذلك:

وما مثله فى الناس إلا مملكا أبو أمه حى أبوه يقاربه

وذلك لأن التقديم والتأخير فى البيتين لم يحقق غاية فنية ، بل على النقيض من ذلك صارا أشبه بغلالة كثيفة تغلف المعنى وتسمه بالتعقيد والغموض.

وقد حصر البلاغيون نماذج التقديم فيما يلى(١):

(١) يلاحظ أن معظم النماذج التى سنعرضها للتقديم هى فى ذاتها نماذج للتأخير ، فنماذج تقديم المسند مثلا هى نماذج لتأخير المسند إليه .. وهكذا.

أولا- تقديم المسند إليه :

ويرى البلاغيون أن تقديمه يحقق أغراضا ، منها :

(أ) تقوية المعنى وتوكيده:

أى تدعيم ثبوت المسند إليه ، ويكون ذلك حين يتقدم الاسم ، ثم يخبر عنه بجملة فعلية ، وذلك مثل قوله عز وجل : ﴿وَٱتَّخَذُواْ مِن دُونِهِۦٓ ءَالِهَةً لَّا يَخۡلُقُونَ شَيۡـًٔا وَهُمۡ يُخۡلَقُونَ﴾ [الفرقان: آية ٣] ، وقوله سبحانه : ﴿إِنَّ وَلِـِّۧيَ ٱللَّهُ ٱلَّذِي نَزَّلَ ٱلۡكِتَٰبَۖ وَهُوَ يَتَوَلَّى ٱلصَّٰلِحِينَ﴾ [الأعراف: آية ١٩٦]، وكذا قوله : ﴿قَالَ ٱلَّذِي عِندَهُۥ عِلۡمٞ مِّنَ ٱلۡكِتَٰبِ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبۡلَ أَن يَرۡتَدَّ إِلَيۡكَ طَرۡفُكَۚ﴾ [النمل: آية ٤٠].

فالآية الأولى تبين مدى سفاهة الكفار الذين حادوا عن سنن العقل والفطرة، فعبدوا آلهة عاجزة لا تضر ولا تنفع ، ولا تستطيع أن تخلق شيئا ، بل هى نفسها مخلوقة لله عز وجل ، وهذا ما تؤكده الآية الكريمة فى العبارة الأخير "وهم يخلقون"، حيث قدم الضمير العائد على تلك الآلهة التى يعبدها هؤلاء ، ثم أخبر عنه بالفعل المبنى للمجهول "يخلق"، وفى هذا تأكيد لنسبة المخلوقية إلى تلك الآلهة.

وفى الآية الثانية " وهو يتولى الصالحين" قدم الضمير العائد إلى الله عز وجل، ثم أخبر عنه بالفعل " يتولى" وذلك لتأكيد رحمته جل شأنه بالصالحين من عباده وولايته لهم.

أما فى الآية الثالثة فقد قدم الضمير "أنا" العائد على قائل هذا القول ، ثم أخبر عنه بالفعل "آتيك"، وهذا لتأكيد قدرة ذلك القائل على الإتيان بعرش بلقيس إلى سيدنا سليمان فى طرفة عين.

والسر فى أن تقديم المسند إليه هنا يفيد تقوية الحكم وتوكيده هو تكرار الإسناد؛ ففى الآية الأولى مثلا وقع الفعل " يخلقون" خبرا عن المسند إليه "هم " وهذا الفعل مسند فى الوقت نفسه إلى نائب الفاعل وهو ضمير الجملة العائد على المبتدأ ، فكأن الحكم هنا قد ذكر مرتين ، مرة عند إسناد الفعل إلى ذات المسند إليه ، ومرة عند إسناده إلى ضميره ، وتكرار الإسناد على هذا النحو يفيد

تقوية الحكم وتوكيده ، وهذا بعينه ما نجده فى الآيتين الأخيرتين.

ومن أمثلة ذلك أيضا قول عبد الرحمن بن الحكم بن هشام يلوم بنى أمية على خطئهم – فى زعمه – فى مبايعة عمر بن عبد العزيز (الخليفة الأموى العادل) بعد أن أخذ فى رد المظالم ، وغضب بنو أمية منه لذلك :

فقل لهشامٍ والّذين تجمّعوا　　بدابق موتوا لا سَلِمتُم يدَ الدّهر

فأنتم أخذتم حتفكَم بأكفّكم　　كباحثةٍ عن مُديةٍ وهي لا تدري

عشيّة بايعتم إماماً مخالفاً　　له شجنٌ بين المدينة والحِجر

فقوله: " فأنتم أخذتم حتفكم بأكفّكم" فيه تقديم للمسند إليه "أنتم" على الخبر الفعلى بعده، وهذا يفيد تقوية المعنى الذى أراده الشاعر ، وهو تقرير الخطأ العظيم الذى وقع فيه بنو أمية – فيما يزعم الشاعر – حين بايعوا ذلك الخليفة الذى لم ينظر إلى من بايعوه باعتبارهم سادة أو فوق المساءلة ، بل باعتبارهم من الرعية، لهم ما لغيرهم من الناس وعليهم مثل ما عليهم.

(ب) التخصيص:

ومعنى التخصيص إفراد المسند إليه بحكم خاص ، ويتأتى ذلك إذا كان المسند أمرا ثابتا حاصلا فى الواقع ، فيؤتى بالمسند إليه مسبوقا بحرف النفى لإفادة أن حصول المسند ليس منه بل من غيره ، ونحن نستخدم هذا الأسلوب لإفادة هذا الغرض كثيرا فى حياتنا ، فحينما نقول مثلا : " ما أنا كسرت هذا الزجاج" يكون غرضك تخصيص نفسك بعدم الكسر ، وأن الذى قام بهذا الفعل غيرك .

ومن النماذج الفنية لذلك قوله عز وجل مخاطبا بنى إسرائيل : ﴿ **وَٱتَّقُواْ يَوۡمًا لَّا تَجۡزِى نَفۡسٌ عَن نَّفۡسٍ شَيۡـًٔا وَلَا يُقۡبَلُ مِنۡهَا شَفَٰعَةٌ وَلَا يُؤۡخَذُ مِنۡهَا عَدۡلٌ وَلَا هُمۡ يُنصَرُونَ** ﴾ [البقرة: آية ٤٨].

فالعبارة الأخيرة فى تلك الآية تفيد أنهم خصوصا لا ينصرون فى هذا اليوم، فلن تنالهم الرحمة التى يتغمد بها قوما آخرين اتقوا هذا اليوم.

ومن ذلك قول المتنبى فى اعتذاره لسيف الدولة :

وَما أَنا أَسقَمتُ جِسمي بِهِ   وَما أَنا أَضرَمتُ في القَلبِ نارا

فسقم الجسم ولهيب النار فى القلب أمران واقعان يعانى منهما الشاعر ولكنه يريد أن يبرئ نفسه خاصة من كونه الفاعل لهما، فغيره هو الذى أسقم جسده، وأشعل النار فى قلبه، وذلك الغير هو الذى يبينه قول الشاعر بعد هذا البيت :

فَلا تُلزِمَنّي ذُنوبَ الزَمانِ   إِلَيَّ أَساءَ وَإِيّايَ ضارا

ثانيا- تقديم المسند:

وقد ذكر البلاغيون لتقديم المسند أغراضا منها :

(أ) التخصيص:

أى قصر المسند إليه على المسند المتقدم ، وذلك كما فى قوله عز وجل على لسان محمد عليه الصلاة والسلام : ﴿ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ ﴾ [الكافرون: آية ٦] فتلك الآية تمثل رده عليه السلام على بعض مشركى قومه حين دعوه إلى اتباع دينهم كى يتبعوا دينه ، وقد جاء هذا الرد مبينا أن لكل منا نهجه الخاص به ودينه الذى لا يتجاوزه إلى سواه ، والذى أفاد معنى التخصيص هو تقديم المسند (الجار والمجرور) فى الجملتين : ومنه قوله جل شأنه فى بيان تفرد خمر الجنة بخصائص ليست من خمر الدنيا : ﴿ لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنزَفُونَ ﴾ [الصافات: آية ٤٧] ومنه كذلك قول أبى تمام فى وصف ممدوحه بالبلاغة التى لا يجاريه فى مضمارها أحد:

لَكَ القَلَمُ الأَعلى الَّذي بِشَباتِهِ   يُصابُ مِنَ الأَمرِ الكُلى وَالمَفاصِلُ(١)

(ب) التفاؤل بتقديم ما يسر :

وذلك كما تقول لمريض: فى عافية أنت – فى تقدم صحتك . ومن ذلك قول الشاعر:

---

(١) شباة القلم : حده ، وإصابة الكلى والمفاصل : كناية عن بلوغ الصواب فى تقدير الأمور.

سَـعِدَتْ بغُـرَّةِ وجهِـكَ الأيَّـامُ   وتزيَّنَـتْ ببقائِـكَ الأعـوامُ

ثالثا- تقديم بعض متعلقات الفعل (أو ما قام مقامه) عليه:

قد يقع التقديم والتأخير فى غير العنصرين الأساسيين فى الجملة ، أعنى المسند والمسند إليه ، فقد يقدم على الفعل أحد متعلقاته كالمفعول به أو الحال أو الجار والمجرور أو الظرف أو ما إلى ذلك، ويكون ذلك – فى الأسلوب الفنى – لأغراض يدركها القارئ أو السامع من تأمل السياق الذى يرد فيه ، ومن تلك الأغراض :

(أ) التخصيص :

أى قصر الفعل على متعلّقه المتقدم كما فى قوله عز وجل ﴿أَلَآ إِلَى ٱللَّهِ تَصِيرُ ٱلۡأُمُورُ﴾ [الشورى: آية ٥٣] فقد قدم الجار والمجرور (إلى الله) وهو متعلق بالفعل بعده (تصير) وذلك لبيان أن مرجع الأمور ومردها لا يكون إلا لله جل شأنه لا لأحد سواه ، وكما فى قوله جل شأنه ﴿إِيَّاكَ نَعۡبُدُ وَإِيَّاكَ نَسۡتَعِينُ﴾ [الفاتحة: آية ٥] فتقديم المفعول "إياك " فى الجملتين على الفعل يفيد تخصيصه عز وجل بهما فهو وحده المعبود المستعان.

(ب) إفادة توجه الإنكار إلى المتقدم:

كما تقول مثلا " أبالزور تشهد"، " أفى الفرقى تسعى " فالتقديم فى هاتين العبارتين يفيد أن الإنكار المستفاد من الاستفهام إنما يتوجه إلى المتقدم على الفعل لا إلى الفعل نفسه ، ففى العبارة الأولى يتوجه الإنكار لا إلى الشهادة بل إلى التزوير فيها، والإنكار فى العبارة الثانية موجه إلى السعى فى الفرقة لا إلى السعى فى ذاته.

ومن النماذج الفنية لذلك قوله عز وجل: ﴿قُلۡ أَغَيۡرَ ٱللَّهِ أَتَّخِذُ وَلِيّٗا فَاطِرِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ﴾ [الأنعام: آية ١٤] فتقديم المفعول (غير الله) فى الآية الكريمة على الفعل (اتخذ) يفيد أنه عليه السلام لا ينكر على نفسه اتخاذ ولى ، بل ينكر أن يكون هذا الولى غير الله ، ومنه كذلك قول الشاعر:

أحينَ عَسَا غُصْني طرحت حبائلي   إلـــيّ فهـــلاَّ ذاك وهـــو رطيـــبُ

فقد قدم الشاعر الظرف فى أول البيت على الفعل عسا (أى ذبل ويبس) لأنه لا ينكر على محبوبته مطلق انصرافها عنه وطرحها لحبائله ، ولكنه ينكر ألا يكون ذلك منها إلا بعد أن ذبل عوده ، وذوى ربيع شبابه.

ثالثا- التعريف والتنكير:

التعريف والتنكير ظاهرتان متقابلتان من الظواهر التعبيرية التى يهتم ببحثها علم المعانى ، وذلك لما يتعلق بهما فى الأسلوب الفنى من دلالات وأسرار بلاغية ، وهاتان الظاهرتان هما – كما نعلم – من خصائص الأسماء، وقد تكفل علم النحو بتحديد كل منهما ، فالاسم النكرة هو ما دل على شىء غير معين ، والمعرفة هو ما دل على شىء معين ، والمعارف هى : الضمير ، والعلم، وأسماء الإشارة ، وأسماء الموصول ، والمعرف بأل ، والمعرف بالإضافة .

وقد أطال البلاغيون القول فى هذا المبحث فتناولوا نماذج لتنكير المسند إليه، وأخرى لتنكير المسند ، وثالثة للتنكير فى مكملات الجملة ، ثم تناولوا التعريف بطرائقه الست السابقة فى كل تلك الأجزاء ، وقد كان وراء تلك الإطالة – فيما يبدو- محاولة البلاغيين استيفاء التصنيف النحوى السابق ، الأمر الذى كان له أثره فى صبغ دراستهم لهذا المبحث بصبغة نحوية تكاد تكون صرفة فى بعض المواطن ، وحسبنا أن نشير إلى قولهم مثلا : إن المسند إليه ينكر إذا كان الغرض الدلالة على فرد غير معين من الأفراد، أو أنه يعرف بالإضمار إذا كان الموقف موقف تكلم أو خطاب أو غيبة، أو باسم الإشارة لبيان حاله فى القرب أو البعد أو التوسط ، أو ما إلى ذلك من مقولات لا تكاد تجاوز ما قرره النحاة بصددها.

ونحن بذلك لا نغض من قيمة هذا المبحث من مباحث البلاغة ، فالتعريف والتنكير كما ذكرنا ظاهرتان من الظواهر المشعة فى الأسلوب الفنى ، ولكن نود أن نشير إلى أن دراسة البلاغيين لهما كان ينبغى أن تقتصر – فحسب –

على رصد هذا الإشعاع الدلالى الفنى لهما عن طريق تأمل كل منهما فى نماذجه الفنية فى ضوء سياقاتها الخاصة.

ولنتوقف الآن أمام بعض النماذج التى تكشف عن قيمة كل من هاتين الظاهرتين فى الأساليب الفنية:

(أ) يقول عز وجل : ﴿وَرَاوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ﴾ [يوسف: آية ٢٣] وردت هذه الآية الكريمة فى سياق قصة سيدنا يوسف عليه السلام لتبين لنا موقفه من زوج العزيز التى راودته عن نفسه وطرحت حبائلها لإيقاعه فى شرك الإثم والفاحشة ، ولكنه عليه السلام أبى واستعصم وضرب مثالا رائعا فريدا للعفة والنزاهة ، وقد ورد المسند إليه معرفة (التى) وذلك لأن فى صلته (هو فى بيتها) تأكيدا للغرض الذى سيقت له الآية ، فالداعية إلى يوسف ليست مجرد أنثى ، ولكنها تلك التى أكرمت فى بيتها مثواه ، وأغدقت من نعيمها عليه ، فإذا لم ينخدع أو يخضع عليه السلام لمراودتها إياه مع كل هذا ، فإن ذلك يكون أدل على طهارته ، وآكد لنقاء ثوبه.

ونحن بذلك لا نوافق على ما يراه بعض البلاغيين من أن غرض التعريف باسم الموصول فى تلك الآية هو استهجان التصريح باسم الزوجة "زليخا" فى هذا المقام ، فإيثار اسم الموصول دون التصريح بالاسم ليس لمجرد الاستهجان فحسب، بل لما فى صلته من دعم للغرض المسوقة من أجله الآية كما ذكرنا.

(ب) يقول الشاعر:

أعُبّادَ المَسيحِ يَخافُ صَحْبي ونحنُ عَبيدُ مَنْ خَلَقَ المَسيحا

يستنكر هذا الشاعر على رفاقه أن يخافوا من النصارى الذين ضلوا طريقهم فعبدوا المسيح فكيف يخافون وهم عبيد الله العزيز، وخالق معبود هؤلاء الضالين !! وقد آثر هذا الشاعر التعبير باسم الموصول (من خلق المسيحا) ولم

يقل (ونحن عبيد الله) لأن التعبير الأول يدعم استنكار الشاعر لخوف رفاقه، ففيه (فوق دلالته على عبودية الخلق لله جل شأنه) إفحام لهؤلاء النصارى الذين ربما ادعوا مساواة المسيح لله فى القوة.

(ج) يقول حسان بن ثابت مخاطبا أم المؤمنين عائشة :

فَإِن كُنتُ قَد قُلتُ الَّذي قَد زَعَمتُمو فَـلا رَفَعَـت سَـوطي إِلَـيَّ أَنـامِلي

فـَإِنَّ الـَذي قَـد قيـلَ لَـيسَ بِـلائِطٍ وَلَكِنَّـهُ قَـولُ اِمـرِئٍ بِـيَ ماحِـلِ[1]

فحسان فى هذين البيتين يتوجه إلى السيدة عائشة كى يبرئ نفسه مما نسب إليه فى حديث الإفك، فهو لم يخض مع الخائضين فى تلك التهمة الباطلة التى دحضها وكذبها القرآن ، وقد جاء التعريف باسم الموصول (الذى) فى البيتين متوائما مع عاطفة الشاعر ، ومحققا لأغراض لا ينهض بها سواه فى هذا السياق ، وذلك لأن فى صلة هذا الموصول تحقيقا لغرضين :

فهى أولا : لمحت إلى الاتهام ولم تصرح به ، استهجانا للتصريح ، وإشعارا بأن ما قيل هو – فى اعتقاد الشاعر – ضرب من الباطل الذى لا أساس له.

وهى ثانيا : تضمنت فى كلا البيتين ما يؤكد براءة الشاعر ، فالفعل فى البيت الأول (زعمتم) يدل على أن ما نسب إليه ليس إلا مجرد فرية لا سند لها من الحقيقة ، والفعل فى البيت الثانى (قيل) جاء مبنيا للمجهول ليوحى بأن ما نسب إلى حسان ليس إلا قولا ساقطا غير منسوب لعاقل يستحق أن يذكر.

ومن نماذج التنكير :

(أ) يقول عز وجل: ﴿ **وَلَكُمْ فِي ٱلْقِصَاصِ حَيَوٰةٌ** ﴾[البقرة: آية ١٧٩]، أراد الله عز وجل أن يبين الحكمة فى شريعة القصاص؛ فبين أن هذا القصاص هو سبيل للحياة السعيدة الآمنة التى ينشدها كل حى ، ذلك لأن من

(١) ليس بلائط: ليس بلازم ، ماحل : ساع بالنميمة.

المعلوم أن من تسول له نفسه الاعتداء على الآخرين وسفك دمائهم إذا علم أنه سوف يعاقب على جريمته بالقتل، فإنه سوف يرتدع عن ارتكاب تلك الجريمة الشنعاء حرصا على حياته، وبذلك يأمن المجتمع، وتسلم حياة الناس، وتصان دماؤهم .

ولبيان قيمة هذه الحياة التى يحققها القصاص جىء بكلمة (**حياة**) الواقعة مسندا إليه منكرة، وذلك لدلالتها على أنها حياة عظيمة رفيعة القدر لا يحدها تعريف أو وصف، لسلامتها من القلق والاضطراب ، واتسامها بسمات الأمن والحب والإخاء ، فالتنكير فى تلك الآية – إذن لغرض **التفخيم والتعظيم** .

(ب) ويقول جل شأنه : ﴿ وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ ٱلنَّاسِ عَلَىٰ حَيَوٰةٍ ﴾ [البقرة: آية ٩٦] فكلمة (حياة) وردت هنا – كذلك – منكرة ، ولكنها تؤدى غرضا آخر فى سياقها الذى وردت فيه ، فتلك الآية تصف بنى إسرائيل بالخوف من الموت وتشبثهم من أجل ذلك بالحياة ، وتنكير كلمة حياة فى الآية يفيد أن حرصهم على الحياة قد بلغ مبلغه ، فهم حريصون على أن يعيشوا مهما كانت قيمة الحياة التى يعيشونها وأيا كان لونها ، فالحياة فى ذاتها هى مبلغ حرصهم حتى لو كانت ذليلة لا قيمة لها ، وعلى هذا فالتنكير هنا هو لغرض **التهوين والتحقير**.

(ج) ويقول سبحانه : ﴿ وَإِن يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كُذِّبَتْ رُسُلٌ مِّن قَبْلِكَ ﴾ [فاطر: آية ٤] يخاطب الله عز وجل بهذه الآية محمدا صلوات الله وسلامه عليه مبينا له أنه إذا كان قد أوذى من قومه ، وقوبل منهم بالتكذيب ، فقد كان هذا شأن الرسل من قبله من أقوامهم ، وتلك سنة الله مع رسله ، يصبرون ويتحملون عناء الباطل ولجاجته، ثم يكون النصر على أيديهم للحق فى النهاية ، وقد أدى تنكير كلمة (رسل) دوره فى هذا السياق ، إذ هو يفيد التكثير وهو بذلك يلائم الغرض المسوقة له الآية ، وهو **تثبيت قلبه عليه السلام** ، وتطمينه على أن النصر قريب على هؤلاء المكذبين.

(د) يقول عز وجل حكاية عن مقالة سيدنا إبراهيم عليه السلام لأبيه: ﴿ يَٰٓأَبَتِ إِنِّيٓ أَخَافُ أَن يَمَسَّكَ عَذَابٌ مِّنَ ٱلرَّحْمَٰنِ فَتَكُونَ لِلشَّيْطَٰنِ وَلِيًّا ﴾ [مريم: آية ٤٥] يرى كثير من البلاغيين أن تنكير كلمة (عذاب) يفيد

التعظيم ، أى أخاف أن ينزل بك عذاب عظيم من الله .

ولكنا نميل إلى رأى الزمخشرى الذى يرى أن التنكير فى الآية الكريمة هو للتقليل: أى أخاف أن يحل بك أقل قدر من العذاب فهذا الغرض هو الذى يتواءم وسياق الآية الكريمة؛ فهذا السياق حافل – كما يرى الزمخشرى – بكثير من الظواهر والأمارات الدالة على تلطف سيدنا إبراهيم وتأدبه مع أبيه ، وحرصه البالغ على هدايته ، فمن تلك الظواهر:

١- بدء الآية بهذا النداء المتوسل المستعطف (يا أبت).

٢- عدم تصريح سيدنا إبراهيم بلحوق العذاب بأبيه ، فلم يقل مثلا (ينزل بك العذاب ولكن قال: "إنى أخاف".

٣- إيثار الفعل "يمسك" دون يصيبك (والمس أقل خطرا من الإصابة).

٤- ذكر إبراهيم عليه السلام لربه باسم الرحمن.

كل تلك الظواهر والأمارات تدعم كون تنكير كلمة (عذاب) فى تلك الآية الكريمة للتقليل لا للتعظيم ، وهذا كله يناسب إشفاق سيدنا إبراهيم على أبيه وشدة حرصه على هدايته.

ملخص الوحدة الثانية

أ- بيان ميدان علم المعانى ووظيفته فى بناء الأسلوب الأدبى.

ب- تعريف الخبر والإنشاء وبيان تنوع الخبر بين الاسمية والفعلية، وتوكيده.

ج- عرض لأبرز صور الإنشاء: الأمر – النهى – الاستفهام .

د- عرض لأبرز صور التنويع فى بناء الجملة: أسلوب الحذف – التقديم والتأخير – التعريف والتنكير – وبيان دورها فى بناء النص.

أسئلة على الوحدة الثانية

س١: بين طرق الإنشاء فيما يلي والغرض البلاغي من كل منـها:

١- أروني بخيلا طال عمرا ببخله وهاتوا كريما مات من كثرة البذل

٢- لا تنه عن خلق وتأتي مثله عار عليك إذا فعلت عظيم

٣- ألست المرء يجبي كل حمد إذا ما لم يكن للحمد جاب

٤- أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريهة وسـداد ثـغر

س٢: بين أسباب حذف المسند إليه أو المسند أو المفعول فيما يلي:

١- برِّدْ حشاي إن استطعتَ بلفظـة فلقد تضر إذا تشـاء وتنفع

٢- قال تعالى: ﴿ أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَىٰ وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَىٰ ﴾.

٣- شَجوُ حُسّادِهِ وَغَيظُ عِداهُ أَن يَرى مُبصِرٌ وَيَسمَعَ واعِ

٤- فلو أنَّ قومي أنطقتني رماحُهم نَطَقتُ ولكنَّ الرماح أجَرَّتِ

س٣: اذكر أسباب تقديم المسند إليه، أو المسند، أو متعلقات الفعل فيما يلي:

١- ﴿إِنَّ وَلِيِّيَ اللَّهُ الَّذِي نَزَّلَ الْكِتَابَ وَهُوَ يَتَوَلَّى الصَّالِحِينَ ﴾ .

٢- لَكَ القَلَمُ الأَعلى الَّذي بِشَباتِهِ يُصابُ مِنَ الأَمرِ الكُلى وَالمَفاصِلُ

٣- ﴿ قُلْ أَغَيْرَ اللَّهِ أَتَّخِذُ وَلِيًّا فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾.

س٤: بين الغرض من التعريف والتنكير فيما تحته خط مما يلى:

١- أعُبّادَ المَسيحِ يَخافُ صَحْبي ونحنُ عَبيدُ <u>مَنْ</u> خَلَقَ المَسيحا

٢- ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ <u>حَيَاةٌ</u> ﴾.

٣- ﴿يَا أَبَتِ إِنِّي أَخَافُ أَن يَمَسَّكَ <u>عَذَابٌ</u> مِّنَ الرَّحْمَٰنِ فَتَكُونَ لِلشَّيْطَانِ وَلِيًّا ﴾.

نموذج إجابة ☑

إجابــة السؤال الأول:

١- إنشاء طلبي طريقه الأمر، وغرضه التعجيز.

٢- إنشاء طلبي طريقه النهي، وغرضه التوبيخ.

٣- إنشاء طلبي طريقه الاستفهام، وغرضه التقرير.

٤- إنشاء طلبي طريقه الاستفهام، وغرضه التعظيم.

إجابــة السؤال الثانى:

١- حذف المفعول أي تضرني وتنفعني لتنزيل الفعل منزلة اللازم إذ المراد أنه يحصل منك نفع وضرر.

٢- حذف المفعول رعاية لحسن الكلام وتجانس الفواصل وتقديره آواك وهداك.

الوحدة الثالثة

بلاغة الصورة البيانية (علم البيان)

الأهداف:

بعد دراسة هذه الوحدة، ينبغى أن يكون الدارس ملمًا بما يلى:

١- التمكين من التمييز بين الصور البيانية (التشبيه- الاستعارة- الكناية).

٢- التعريف بكيفية التذوق الأدبي للنصوص ، للمح جمال الصورة البيانية لاسيما في القرآن الكريم .

٣- توضيح أثر الصورة البيانية في البلاغة العربية للطالب .

العناصر:

١- التشبيه.

٢- الاستعارة.

٣- المجاز المرسل.

٤- الكناية.

المبحث الأول

التشبيــه

أولا- مفهوم التشبيه:

التشبيه لغة: التمثيل، يقال: هذا شبه هذا أي مثله، وشبهت الشيء بالشيء أي مثّلته به.

والتشبيه في اصطلاح البلاغيين هو: الدلالة بإحدى أدوات التشبيه على وجود تماثل بين أمرين لاشتراكهما في صفة أو مجموعة من الصفات. ففي قوله جل شأنه:

﴿ خُشَّعًا أَبْصَٰرُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ ٱلْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ ﴾ [القمر: ٧]، يتمثل التشبيه في عقد المقارنة بإحدى أدوات التشبيه (كأن) بين هيئة الكفار عند خروجهم من القبور وتوجههم إلى المحشر بهيئة الجراد المنتشر ووجه المقارنة هو تماثل الهيئتين في الكثرة والتموج والانتشار.

وفي قول الشاعر:

والنفس كالطفل إن تهمله شب على حب الرضاع وإن تفطمه ينفطم

يتمثل التشبيه في المماثلة بين النفس والطفل بأداة التشبيه (الكاف)، ووجه هذه المماثلة هو حاجة كل منهما واستجابته في الوقت نفسه للترويض الحاسم، والإرادة القوية التي تتسامى بالغريزة وتكبح جماح الهوى.

فعناصر الصورة التشبيهية - كما يبدو في المثالين السابقين- أربعة؛ هي:

أ- طرفا التشبيه (المشبه -المشبه به)

ب- أداة التشبيه.

ج- وجه الشبه.

ونود - فيما يلي- أن نقف وقفة موجزة لتوضيح كل منها وبيان دوره في تشكيل الصورة التشبيهية:

أ- الطرفان:

طرفا التشبيه هما ركناه الأساسيان؛ فلا يمكن الاستغناء عن أحدهما (إذ لو غاب أحدهما لأصبح التعبير استعارة كما سنرى)، ولا بد في كل تشبيه من وجودهما معا إما في اللفظ، أي بذكر اللفظ الدال على كل منهما، أو في التقدير، وذلك في بعض الصور التي يذكر فيها المشبه به فقط وتحتم قواعد النحو تقدير المشبه (والمقدر المنويّ كالثابت الموجود)، كما في قول صالح الشرنوبي في قصيدة بعنوان (الممثل):

هـائم الـروح بـالهوى والأمـاني خالـد الـذات وهـو كالنـاس فـان

ملـك حينـما يـشاء لـه الفـن عزيـز المقـام والـصولجان

ففي صدر البيت الثاني تشبيه لم يذكر فيه إلا المشبه به، أما المشبه فهو الضمير المحذوف الذي يحتم النظام النحوي تقديره، إذ التقدير هو ملك.

وينقسم التشبيه من حيث وسيلة إدراك طرفيه إلى:

١- ما يكون طرفاه حسيين:

كما في قوله عز وجل: ﴿وَإِذْ نَتَقْنَا ٱلْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُۥ ظُلَّةٌ﴾ [الأعراف: آية ١٧١] حيث شبه جبل الطور حينما رفعه جل شأنه فوق رءوس بني إسرائيل بالظلة، وكل من الطرفين مما يدرك بحاسة البصر.

٢- ما يكون طرفاه عقليين:

كما في تشبيه الجهل بالموت في قول أحمد شوقي في مدح الرسول ﷺ:

والجهل موت فإن أوتيت معجزة فابعث من الجهل أو فابعث من الرجم

٣- ما يكون طرفاه مختلفين:

وذلك كتشبيه المعنوي بالحسي في قوله عز وجل: ﴿ مَّثَلُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ بِرَبِّهِمْ أَعْمَٰلُهُمْ كَرَمَادٍ ٱشْتَدَّتْ بِهِ ٱلرِّيحُ فِى يَوْمٍ عَاصِفٍ﴾ [إبراهيم: آية ١٨] .

وتشبيه الحسي بالمعنوي في قول الصاحب بن عباد:

أهديتُ عطرا مثل طيب ثنائه فكأنما أُهدى له أخلاقه

ب- الأداة:

أداة التشبيه هي الرابط اللفظي الذي يقيم به المتكلم علاقة التشابه بين الطرفين، وأدوات التشبيه تتمثل في:

١- بعض الحروف (الكاف- كأن). مثال الأول قول أبي القاسم الشابي:

عذبــة أنــت كالطفولــة كــالأحلام كــاللحن كالـصباح الجديـد

كالـسماء الـضحوك كالليلـة القمـراء كـالورد كابتـسام الوليـد

ومثال الثانية قوله عز وجل: ﴿فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرۡفِ لَمۡ يَطۡمِثۡهُنَّ إِنسٞ قَبۡلَهُمۡ وَلَا جَآنّٞ * فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ * كَأَنَّهُنَّ ٱلۡيَاقُوتُ وَٱلۡمَرۡجَانُ﴾ [الرحمن: ٥٦ – ٥٨].

٢- بعض الأسماء كمثل وشبه ومماثل ومحاكٍ، وذلك كما في قول ابن الرومي:

وأولادنـــا مثـــل الجـــوارح أيهـــا فقــدناه كــان الفــاجع البــيّن الفقــد

٣- بعض الأفعال: وهي كل فعل مشتق من مادة تفيد معنى المشابهة كأشبه أو يشبه أو يماثل أو يحاكي..إلخ، مثال ذلك قول الشاعر:

وســـــاقية نزلــت بهــا وإلفــي أودعــــــه كتوديــــــع المــــــروع

فـصوت أنـــينها يحـــكي أنينـــي وفــيض دموعهــا يحكــي دمــوعي

تبقى الإشارة إلى أن الأداة ليست عنصرا أساسيا لابد من ذكره في التشبيه، بل إنها قد تحذف ويبقى التشبيه ماثلا ببقاء ركنيه الأساسيين (المشبه- المشبه به) وقد اصطلح البلاغيون على تسمية التشبيه الذي تذكر فيه الأداة باسم (التشبيه المرسل) وعلى تسمية التشبيه الذي تحذف أداته باسم (التشبيه المؤكد)، والمصطلحان يعكسان الإحساس بالفارق الدلالي بين الصورتين؛ وأن ذكر الأداة بين الطرفين إنما يفيد فحسب إثبات علاقة تشابه بينهما، أما حذفها فإنه يفيد تعزيز هذا التشابه أو تأكيده بإلغاء الفاصل بين الطرفين والادعاء بأن أحدهما يكاد يتطابق مع الآخر أو كأنه هو.

ج- وجه الشبه:

وجه الشبه هو الصفة المشتركة أو المعنى الجامع بين طرفي التشبيه أي الذي يلتقيان فيه، ويفترقان فيما عداه، فالشجاعة –على سبيل المثال- في قولنا عن إنسان ما: "هو أسد" هي وجه الشبه، أي أنها الوصف المشترك أو العلاقة

الجامعة بين الإنسان والأسد، وجلي أن لكل منهما- فيما عدا هذا الوصف- صفاته الخاصة التي يستقل بها ويتمايز من الآخر.

ووجه الشبه بهذا المفهوم هو عنصر جوهري في كل صورة تشبيهية، ولا نعني بذلك أنه لابد من ذكر اللفظ الدال عليه، وإنما نعني أنه لابد من تمثله وتعلق قصد المتكلم به سواء ذكر اللفظ الدال عليه أو حذف؛ إذ بدون ذلك لا يؤدي التشبيه وظيفته، بل لا يتصور حدوثه أصلا. ومن ثم عيب التشبيه في قول الشاعر:

كأننا والماء من حولنا قوم جلوس حولهم ماء

لأنه يفتقد الوجه أو العلاقة الجامعة بين الطرفين، والتي لا ينعقد التشبيه إلا على أساسها، وهذا ما يعنيه قول القائل متندرا بمثل هذا البيت:

أقام يُعمل أياما قريحته وشبه الماء بعد الجهد بالماء

وتجدر الإشارة إلى أن وجه الشبه بين الطرفين قد يكون وصفا واحدا كما في قولنا على سبيل المثال: الخال كالوالد حنانا، وقد يكون عدة أوصاف أو بالأحرى عدة وجوه شبه، وهذا ما يسمى في اصطلاح البلاغيين (التشبيه المتعدد) وذلك كما في قول أبي بكر الخالدي:

يا شبيه البدر حسنا وضياءً وفعالا

وشبيه الغصن لينا وقواما واعتدالا

أنت مثل الورد لونا ونسيما ودلالا

وينبغي هنا أن نلاحظ أن التشبيه الذي تتعدد وجوه الشبه بين طرفيه على هذا النحو هو تشبيه مفرد لا مركب؛ وذلك لأن تلك الوجوه المتعددة يستقل كل منها عن الآخر، أي ليس بينها اتصال أو ترابط بحيث يتشكل منها –معا- هيئة تركيبية (كما سنرى عند حديثنا عن التشبيه التمثيلي بعد قليل)؛ فإذا نظرنا إلى البيت الأول من الأبيات السابقة على سبيل المثال نجد أن كلا من الحسن

والضياء وبعد المنال هو وجه شبه مستقل بين الموصوف والبدر، أي أن الشاعر لم يرد أن يؤلف من ثلاثتها صورة تركيبية واحدة لا يستطاع الفصل بين عناصرها، بل إننا لا نتجاوز ما أراده الشاعر إذا قلنا: هو كالبدر في الحسن، هو كالبدر في الضياء، هو كالبدر في بعد المنال، ومعنى ذلك أننا مع قول الشاعر إزاء تشبيهات مفردة لا إزاء تشبيه مركب.

ومن ذلك أيضا قول أبي القاسم الشابي في قصيدته "أيتها الحالمة بين العواصف":

ودعيهم يحيون في ظلمة الإثم وعيشي في طهرك المحمود
كالملاك البريء كالوردة البيضاء كالموج في الخضم العنيد
كأغاني الطيور في الشفق الساحر كالكوكب البعيد السعيد
كثلوج الجبال يغمرها النور وتسمو على غبار الصعيد

فالأبيات الثلاثة الأخيرة لا تتضمن تشبيها واحدا مركبا، بل تشبيهات مفردة تتابع دون أن يتوقف أي منها على الآخر.

ثانيا- صور التشبيه:

المتصفح لمبحث التشبيه في مؤلفات موروثنا البلاغي يلفته – دون ريب- ولع البلاغيين في تناول هذا المبحث بالتقسيم وشغفهم بتتبع جزئيات الظاهرة الواحدة، ورصد أحوالها المتعددة ومحاولة وضع مصطلح خاص بكل حال منها، الأمر الذي جاء معه هذا المبحث معرضا لحشد كبير من المصطلحات التي يطلق كل منها على لون بعينه أو صورة بذاتها من صور التشبيه، وسنكتفي – فيما يلي- بتوضيح الصورة التشبيهية الخاصة بكل مصطلح من المصطلحات الأربعة التالية:

أ- التشبيه البليغ:

وهو ما يذكر فيه الطرفان فقط أو بتعبير آخر- ما يحذف فيه الوجه والأداة، وذلك كما في قول المتنبي عند تصويره لانتصار سيف الدولة في إحدى المعارك:

فتـركتهم خلـل البيـــوت كأنمــا غـضبت رءوسـهمُ علـى الأجـساد
حجـار نـاس فـوق أرض مـن دم ونجـوم بـيض فــي سـماء قتــام

ففي البيت الثاني من هذين البيتين أربعة تشبيهات بليغة استطاع الشاعر بها تصوير مدى شراسة تلك المعركة: فسنابك الخيل قد أثارت من الغبار الكثيف ما غطى جوانب الميدان وأصبح كأنه (سماء)، تلمع في أثنائها الخوذ اللامعة التي تبدو فوق رءوس الجنود وكأنها (نجوم) وقد تناثرت جثث القتلى من الأعداء فأصبحت في كثرتها وجمود هيئتها تشبه (الحجارة)، وسالت دماؤهم الغزيرة وتجمدت في ساحة المعركة حتى أصبحت الأرض كأنها (دم).

ومن ذلك أيضا قول الشاعر في تصوير صفة الرياء، وحتمية افتضاح حقيقة صاحبها:

ثـوب الريـاء يـشف عمـا تحتـه فــإذا التحفــت بـــه فإنـــك عـــاري

وسبب تسمية هذه الصورة باسم التشبيه البليغ هو أن حذف الوجه والأداة يفيد المبالغة في التشبيه وإيهام الاتحاد بين الطرفين، وأن المشبه صار هو ذات المشبه به، لأن ذكر الأداة- في نظر البلاغيين- يستلزم ضعف التشابه بين الطرفين، كما أن ذكر الوجه يفيد تقييد هذا التشابه وحصره في جهة واحدة.

ب- التشبيه التمثيلي:

وهو ما كان وجه الشبه فيه مركبا، أي منتزعا من أمرين أو عدة أمور امتزج كل منها بالآخر حتى يستخرج من مجموعها صورة كلية جديدة غير التي كانت عليه في حال الإفراد.

مثال ذلك قوله عز وجل: ﴿ مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُواْ ٱلتَّوۡرَىٰةَ ثُمَّ لَمۡ يَحۡمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلۡحِمَارِ يَحۡمِلُ أَسۡفَارَۢا ﴾[الجمعة: ٥]، ففي هذه الآية الكريمة تشبيه لليهود الذين أُنزلت عليهم التوراة فحفظوها وعلموا ما بها من شرائع وأحكام، ثم لم ينفذوها أو يعملوا بمقتضاها- بالحمار الذي يحمل فوق ظهره أثقالا من الكتب والأسفار

النافعة، فهو لا يفيد منها سوى التعب والمشقة في حملها. فوجه الشبه هنا هو هيئة أو صورة مركبة من عدة عناصر متآزرة بحيث لا يتعلق التشبيه بأحدها مستقلا عن الآخر، وتلك العناصر هي:

١- التعب ٢- في حمل شيء نافع ٣- مع عدم الانتفاع به

ومن ذلك أيضا قول الشاعر:

وأشد ما لقّيت من ألم الجوى قربُ الحبيب وما إليه وُصولُ
كالعِيس في البيداء يقتلها الظما والماءُ فوق ظهورها محمولُ

فالشاعر في هذين البيتين يشبه حاله في حرمانه من الوصول إلى محبوبه مع شدة قربه منه بحال الإبل التي يشتد بها العطش في الصحراء القاحلة مع أنها تحمل الماء فوق ظهورها، فوجه الشبه هنا هو:

١- الحرمان ٢- من أمر محبوب ٣- مع شدة الاقتراب منه

وجلي أن هذه العناصر الثلاثة تتآزر فيما بينها في تشكيل الصورة بحيث لا يتعلق الغرض بعنصر منها دون مراعاة تعلقه بالعنصرين الآخرين.

ومثال ذلك أيضا قول كثيّر عزة:

وإني وتهيامي بعزة بعدما تخلّيت عما بيننا وتخلّت
لكالمرتجي ظل الغمامة كلما تبوّأ منها للمقيل اضمحلّت
كأني وإياها سحابةُ ممحل رجاها فلما جاوزته استهلّت
كما أبرقتْ قوما عطاشا غمامةٌ فلما رأوها أقشعت وتجلت

فكثيّر في تلك الأبيات يصور مشاعره بعد فراق محبوبته، فهو من هذا الفراق في بيداء ممحلة لافحة، تتوزعه فيها مشاعر الأمل واليأس، فما إن يشرق الأمل بين جوانحه، فتطمح نفسه ويزداد تعلق قلبه بحلم الوصال حتى يتكشف له زيف هذا الأمل، فيعود أدراجه كاسف البال، آسف النفس، والشاعر يصور أحاسيسه تلك في صور ثلاث: إحداها في البيتين الأولين، والثانية في

البيت الثالث، والثالثة في البيت الأخير، وكل صورة من تلك الصور الثلاث هي تمثيل مركب أو (تشبيه تمثيلي) أي أن تحصيل وجه الشبه في كل منها يتطلب نظرة شمولية تستوعب كل عناصرها، وتقف على كيفية تآلفها أو تآزرها في تشكيل بنية الصورة، وقد حذر عبد القاهر الجرجاني في تناول مثل تلك الصور من النظرة الجزئية التي تكتفي برصد التشابه بين كل عنصر في المشبه وما يوازيه في المشبه به، كأن نظن مثلا في الأبيات السابقة أن الشاعر يشبه تعلقه بمحبوبته بالعطشان المرتجي ظل الغمامة (في الصورة الأولى)، أو بالمجدب الذي يتوقع المطر من سحابة رآها مقبلة (في الصورة الثانية)، أو بقوم عطاش أشرق في نفوسهم الأمل حين رأوا غماما (في الصورة الثالثة)- أجل إن هذه كلها تشبيهات، ولكنها تشبيهات جزئية ليس أي منها مقصودا لذاته أو -بتعبير أدق- مقصودا وحده في صورته، هذا ما يؤكده عبد القاهر حيث يعرض البيت الأخير من الأبيات السابقة ثم يعلق عليه قائلا: "قد يمكن أن يقال: إن قولك: "أبرقت قوما عطاشا غمامة" تشبيه مستقل بنفسه لا حاجة به إلى ما بعده من تمام البيت في إفادة المقصود الذي هو ظهور أمر مطمع لمن هو شديد الحاجة إليه، إلا أنه وإن كان كذلك فإن من حقنا أن ننظر في مغزى المتكلم في تشبيهه، ونحن نعلم أن المغزى أن يصل ابتداء مطمعا بانتهاء موئس، وذلك يقتضي وقوف الجملة الأولى على ما بعدها من تمام البيت[١].

ج- التشبيه المقلوب:

هناك مقولة ذائعة في تراثنا البلاغي مؤداها: أن وجه الشبه ينبغي أن يكون أظهر أو أشهر في المشبه به منه في المشبه، وفي ظل هذه المقولة تكون الصورة المثلى أو النمطية للتشبيه هي ما تكون النقلة فيها من المشبه إلى المشبه به صاعدة كما في تشبيه المعنوي بالحسي، أو الخفي بالواضح، أو الفرع بالأصل، أو الأقل بالأكثر..إلخ.

---

(1) أسرار البلاغة ج/١ ص ٢٢٠.

على هذا الأساس يمكن تصور مفهوم التشبيه المقلوب أو المعكوس، إذ يمكن القول بأنه ما كانت النقلة فيه هابطة لا صاعدة، فيشبه فيه الحسي بالمعنوي، والواضح بالخفي، والأكثر بالأقل، وفائدة هذا القلب أو العكس هو المبالغة والادعاء بأن وجه الشبه (عكس المقولة السابقة) قد صار أشهر في المشبه منه في المشبه به، ومن ثم وضع كل منهما في موضع الآخر.

مثال ذلك قول الشاعر:

وكأن النجوم بين دجاه   سنن لاح بينهن ابتداع

وقول الآخر:

وأرض كأخلاق الكريم قطعتها   وقد كحل الليل السماك فأبصرا

وكذا قول الشاعر:

ولقد ذكرتك والظلام كأنه   يوم النوى وفؤاد من لم يعشق

فالتشبيه في الأبيات الثلاثة هو من التشبيه المعكوس أو المقلوب، ففي البيت الأول شبهت النجوم التي تضيء وسط الظلام بالسنن والشرائع التي تهدي الناس إلى طريق الحق في عصر كثرت فيه الترهات والبدع والأباطيل، وفي البيت الثاني يشبه الشاعر الأرض التي قطعها – في السعة- بأخلاق الكريم، وفي البيت الثالث تشبيه للظلام الذي أحاط بالشاعر وقت تذكره لمحبوبته بيوم الفراق، وجلي أن المشبه في الأبيات الثلاثة حسي، أما المشبه به فهو معنوي، فهي كلها إذن من التشبيه المقلوب.

ومن التشبيه المقلوب في الشعر المعاصر قول عبد الحميد الديب في الفنان البائس:

كأن حكمة المجنون يرسلها   من غير قصد فلا تصغي له أذن
ثيابه كأمانيه ممزقة   كأنها – وهو حي- فوقه كفن
هو الهدى صرفتكم عنه محنته   إن العزيز مهان حين يمتحن

د- التشبيه الضمني:

وهو لون من التشبيه لا يوضع طرفاه في صورة من صور التشبيه المعروفة، ومن ثم فإن التشابه بينهما لا يدرك صراحة، بل يفهم ضمنا من سياق الكلام، ويمكن القول على وجه الإجمال إن التشبيه الضمني يتحقق في كل تعبيرين متواليين بينهما علاقة تماثل، ويكون الثاني منهما بمثابة حجة أو دليل على صحة المعنى الأول (القائم مقام المشبه)- مثال ذلك قول أبي تمام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود

فالبيت الثاني هو بمثابة دليل يسوقه الشاعر لتأكيد المعنى الذي يقرره في البيت الأول، فكما أن الرائحة الذكية تظل مستكنة في العود ما لم تشتعل فيه النار التي تذيع عبقها وتنشر شذاها- فإن المآثر والفضائل تظل مستورة خفية عن الناس حتى يهيئ الله لها حسودا يحاول الغض منها والنيل من صاحبها، فتذيع وتشتهر على لسانه- رغما عنه- بين الناس، ففي البيتين إذن تشبيه ضمني لانتشار الفضائل على لسان الحسود بانتشار رائحة العود بالنار.

ومن ذلك قول أبي فراس الحمداني:

سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

فأبو فراس يلوم قومه على موقفهم المتخاذل منه، وتفريطهم في تخليصه من الأسر، مشيرا إلى أنهم سيذكرونه حتما حينما تنزل بهم الملمات، وتشتد عليهم الخطوب، ففي البيت تشبيه ضمني لحاجة قوم الشاعر إليه عند الشدائد بالحاجة إلى البدر في الليلة المظلمة، ومن ذلك أيضا قول الشاعر نفسه:

تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

وقول المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميّت إيلام

ثالثا- القيمة الفنية للتشبيه:

ترتد القيمة الفنية للتشبيه إلى طبيعة بنيته وخصوصية مسلكها الدلالي في تأدية المعاني والتعبير عن الأغراض، وقد كان لإمام البلاغيين عبد القاهر الجرجاني الدور الأكبر في تجلية هذه القيمة، والكشف عن أسبابها وتجلياتها، وهذا ما يدعونا إلى التوقف معه قليلا لمتابعة رؤيته ونظراته الثاقبة في هذا الصدد[١].

فهو يشير أولا إلى قوة تأثير الصورة التشبيهية في نفس المتلقي فيقرر أن التشبيه إذا تناول المعاني "كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا"، ثم يتوقف عبد القاهر للكشف عن مصدر هذا التأثير الفني الذي تتمتع به الصورة التشبيهية، ويرده إلى أحد الأسباب الثلاثة التالية:

أ- التصوير الحسي للمعنى:

فالصورة التشبيهية لا تنقل إلى المتلقي معاني مجردة يتلقفها ذهنه أو يستوعبها عقله، وإنما تقدم له صورا لهذه المعاني يدركها إدراكا حسيا (جماليا) يكون له فعاليته في نفسه، وعميق أثره في وجدانه، وعلى هذا الأساس يقارن عبد القاهر بين الإدراك الحسي والإدراك العقلي مقررا أن الإدراك الأول هو أفعل أثرا في توضيح المعاني وتقريرها في النفوس، فالأول هو أشبه بالعلم الضروري الذي تأنس به النفس وتطمئن إليه اطمئنانا لا تجده مع العلم النظري، ومن أجل ذلك - كما يصرح عبد القاهر- كان طلب سيدنا إبراهيم عليه السلام من ربه (مع إيمانه وتصديقه) أن يريه كيف يحيي الموتى. يقول في ذلك: "إن أنْس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم... لأن العلم المستفاد

---

(1) انظر: أسرار البلاغة ص ٢٣٠ وما بعدها.

من طرق الحواس.. يفضل المستفاد من جهة النظر والفكرة في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام كما قالوا: ليس الخبر كالمعاينة... فإنا نعلم أن المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر، كما أخبر الله تعالى عن إبراهيم عليه السلام في قوله: ﴿ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي ﴾ [البقرة: ٢٦٠]".

ب- الجمع بين المتباينين:

وذلك حينما تجمع الصورة التشبيهية بين طرفين متباعدين من حيث الجنس أو الشكل بحيث يندر حضور أحدهما في الذهن عند حضور الآخر، الأمر الذي يستثير الإحساس بالطرافة لدى المتلقي ويحقق له من المتعة الفنية ما لا يحس بمثله عند إدراكه للصورة التي يقترن فيها الشيء بشيء آخر من جنسه أو مما هو قريب من جنسه.

في هذا الصدد يورد عبد القاهر تشبيه أزهار البنفسج (في زرقة لونها) بأوائل النار في أطراف الكبريت عند أول استعمال له في قول الشاعر:

ولازوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت

كأنها فوق هامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

ثم يقول معلقا على غرابة الجمع بين المتباينين في هذا التشبيه: "لأنه إذ ذاك تشبيه لنبات غضّ يرفّ، وأوراق رطبة ترى الماء فيها يشف، بلهب نار مستولٍ عليه اليَبَس، وبادٍ فيه الكلف ومبني الطباع وموضوع الجبلّة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صبابة النفس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر".

ج- الغموض الشفيف:

فالتشبيه- في صورته المثلى- ليس ضربا من المكاشفة أو الإفضاء الصريح بالمعاني، وإنما هو لون من ألوان التعبير غير المباشر الذي تغلفه غلالة رقيقة من الغموض، ومن ثم فإن إدراك المتلقي لمعنى هذا التشبيه لا يتأتى له إلا بعد طول تأمل ومعاودة نظر، وهذا ما يحقق له من المتعة الفنية ما لا يكاد يحس به

لو حصّل معنى التشبيه في سهولة ويسر، هذا ما يقرره عبد القاهر الجرجاني حيث يقول في هذا الصدد:

"ومن المركوز في الطباع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف..".

المبحث الثاني
الاستعـــارة

أولا- مفهوم الاستعارة:

"لا يختلف المعنى الاصطلاحي عن المعنى المعجمي أو اللغوي لمادتها، فالإعارة- لغة - هي نقل الشيء من مالكه أو حائزه إلى شخص آخر كي ينتفع به بعض الوقت ثم يعيده إلى مالكه الأصلي، وبديهي أن هذا النقل لا يحدث إلا إذا كان بين الشخصين (المعير والمستعير) صلة أو "علاقة" ما، وبهذا المعنى اللغوي استخدم العباس بن الأحنف لفظتي "يعير - تعار" في قوله:

من ذا يعيرك عينه تبكي بها　　أرأيت عينا للبكاء تعار

ويقترب المفهوم الاصطلاحي للاستعارة من هذا المعنى اللغوي، فالاستعارة هي: استخدام الكلمة في غير ما وضعت له، أي أنها نقل للكلمة من معناها الأصلي الذي اختص بها أو اختصت به في عرف الاستعمال إلى معنى آخر، فكلمة "بدر" الثانية -على سبيل المثال- في البيت الثاني من قول المتنبي:

لياليّ بعد الظاعنين شكولُ　　طوال وليلُ العاشقين طويل

يُبنّ إلىّ البدر الذي لا أريده　　ويخفين بدرا ما إليه سبيل

وكلمة "أسْد" في قول أحمد شوقي في نهج البردة:

مهما دُعيتَ إلى الهيجاء قمتَ لها　　ترمي بأسْد ويرمي الله بالرجم

كل منهما استعارة؛ حيث نقلت الأولى عن معناها الأصلي (البدر الحقيقي المعروف) إلى المعنى المجازي أو غير الحقيقي الذي أراده المتنبي (الحبيب الذي يقصده)، ونقلت الثانية كذلك من معناها الأصلي (جمع من الحيوان المعروف بالأسد) إلى المعنى المجازي الذي أراده شوقي (أصحاب الرسولﷺ وجنوده الأقوياء في الحرب)، وجلي أن هذا النقل قد تم على أساس مراعاة علاقة المشابهة بين المعنيين في كل منهما، أي مشابهة الحبيب للبدر في الإشراق والجمال، ومشابهة أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم للأسود في الشجاعة والإقدام.

فعناصر الصورة الاستعارية في ضوء المثالين السابقين أربعة هي:

١- المستعار منه: (الجرم السماوي المعروف- جمع من الحيوان المفترس المعروف).

٢- المستعار له: (الحبيب المقصود للشاعر- أصحاب الرسول ﷺ عند ملاقاة الأعداء).

٣- المستعار: (لفظة بدر- لفظة أسْد).

٤- العلاقة أو الجهة الجامعة: (المشابهة بين المستعار منه والمستعار له).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن قيام الاستعارة على علاقة المشابهة بين طرفيها لا يعني أنها ضرب من ضروب التشبيه، أو أن دورها الفني لا يعدو مجرد إثبات شبه بين طرفيها، ولتوضيح ذلك نود العودة إلى استعارة المتنبي السابقة (ويخفين بدرا ما إليه سبيل)؛ إذ لو أراد المتنبي التعبير عن علاقة محبوبته بالبدر عن طريق التشبيه لقال مستوفيا عناصر التشبيه الأربعة: هي كالبدر إشراقا، أو لقال- مع حذف الأداة-: هي البدر إشراقا، أو -مع حذف الوجه- هي كالبدر، أو - مع حذف الوجه والأداة - هي البدر، وإذا تأملنا هذه الصور الأربع يتبين لنا أنها- وإن اختلفت فيما بينها- تتفق في أن كلا منها قد صرح فيها بذكر طرفي التشبيه، وهذا هو الفارق الجوهري الذي تفترق به الاستعارة عن

التشبيه؛ إذ إن الاستعارة لا يذكر فيها إلا واحد فحسب من طرفي المشابهة، ففي عبارة المتنبي (ويخفين بدرا ما إليه سبيل) لا يوجد إلا المشبه به "بدر" أما المشبه (المحبوبة) فلا ظل لوجوده في العبارة ومن ثم تعرّف الاستعارة بأنها: (تشبيه حذف أحد طرفيه) أو هي كما يقول السكاكي:

"أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الطرف الآخر، مدّعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دلالة على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"(١).

وعبارات السكاكي في هذا التعريف تدل على أن هذا الفارق بين التشبيه والاستعارة من حيث البنية يتبعه بالضرورة فارق بينهما من حيث طبيعة الدور الفني الذي يؤديه كل منهما، وأن التشبيه على اختلاف صوره لا يفيد إلا التشابه من الطرفين؛ لأن ذكر الطرفين في التعبير يدل على أن لكل منهما وجوده المستقل عن الآخر وأن ما بينهما بالتشبيه هو تقارب فحسب لا اتحاد؛ ففي الصور التشبيهية الأربع السابقة لا نجد إلا تماثلا تتفاوت درجاته بين الإنسان (المحبوبة) والبدر، أي تماثلا يظل الإنسان معه إنسانا والبدر بدرا، أما في الاستعارة فإن حذف أحد الطرفين فيها يشعر بالاتحاد والامتزاج بينهما، وأن المشبه والمشبه به قد أصبحا- عن طريق الادعاء والتخييل- شيئا واحدا يصدق عليهما لفظ واحد، وأننا مع تعبير المتنبي (ويخفين بدرا...) لم نعد إزاء الإنسان الذي يشبه البدر، بل مع الإنسان البدر، أو البدر الإنسان**!!**

تبقى الإشارة إلى أن الصورة الاستعارية لا تقوم بدورها الفني دون أن يواكبها ما يوجه ذهن المتلقي إلى فهم المعنى المراد بها وهو ما اصطلح البلاغيون على تسميته بالقرينة، وهي حسب تعريفهم لها: "الدليل الذي يدل على أن المعنى الأصلي للكلمة غير مراد"، والقرينة بحسب المجال الذي ننتمي إليه نوعان:

(أ) قرينة مقامية: أي مستمدة من ملابسات الموقف الكلامي الذي ينشأ فيه التعبير الاستعاري.

(1) كتاب مفتاح العلوم، ص ١٥٦.

(ب) قرينة مقالية: أي ماثلة في العناصر اللغوية السابقة للاستعارة أو اللاحقة بها في سياق الكلام.

مثال الاستعارة ذات القرينة المقامية لفظة "البدر" في النشيد المدني الذي استُقبل به الرسولﷺ، وذلك في البيت القائل:

طلع البدر علينا من ثنيّات الوداع

فالقرينة المانعة من إرادة البدر الحقيقي هي ملابسات الموقف الذي تردد فيه هذا النشيد والدال على أن المراد بالبدر هو محمد ﷺ .

ومثال الاستعارة ذات القرينة المقالية لفظة "العقيم" التي وردت وصفا للريح في قوله جل شأنه: ﴿ وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ ﴾ [الذاريات: ٤١].

فالمعنى الأصلي للفظة العقيم: التي لا تلد، غير أن ذكر لفظة الريح قبل هذه اللفظة هو قرينة مانعة من إرادة هذا المعنى (لأن الريح لا تلد على الحقيقة)، ومن ثم فإن هذه القرينة توجه دلالة اللفظة إلى المعنى المجازي، وإلى أن المراد هو أن تلك الريح لم تأت بخير، بل هي ريح مدمرة سيقت للإتيان على هؤلاء القوم.

ثانيا- أقسام الاستعارة:

قسم البلاغيون الاستعارة تقسيمات عديدة نكتفي منها بما يلي:

١- تقسيمهم لها بحسب ذكر المستعار منه أو عدم ذكره إلى تصريحية ومكنية.

٢- ثم بحسب طبيعة اللفظ المستعار إلى: أصلية وتبعية.

٣- ثم أخيرا بحسب كون الطرفين مركبين أو مفردين إلى تمثيلية وغير تمثيلية، وتلك التقسيمات هي ما سوف نتوقف إزاءها- بإيجاز- في الصفحات التالية:

١- التصريحية والمكنية:

فالاستعارة التصريحية: هي التي يصرح فيها بلفظ المستعار منه (المشبه به)،

وذلك كما في قوله-عز وجل- في خطاب أهل الكتاب ﴿ قَدْ جَآءَكُم مِّنَ ٱللَّهِ نُورٌ وَكِتَٰبٌ مُّبِينٌ * يَهْدِى بِهِ ٱللَّهُ مَنِ ٱتَّبَعَ رِضْوَٰنَهُۥ سُبُلَ ٱلسَّلَٰمِ وَيُخْرِجُهُم مِّنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ بِإِذْنِهِۦ ﴾ [المائدة: ١٥- ١٦].

ففي الآية الأولى تشبيه للرسول ﷺ أو لرسالته بالنور في الهداية إلى الطريق القويم، وفي الآية الثانية تشبيه للكفر والضلال بالظلمات، وللإيمان والهدى بالنور، ثم حذف المشبه في كل تشبيه من تلك التشبيهات الثلاثة، واكتفى بذكر المشبه به، فكانت الاستعارة التصريحية.

ومن ذلك قول الرسول ﷺ : "حبك الشيء يعمي ويصم"، فليس المقصود بالفعلين في الحديث معناهما الحقيقي ؛ لأن الحب لا يعمي أو يصم على الحقيقة، وإنما المقصود ما يترتب على الحب من غفلة عن عيوب المحبوب، وتجاهل لما قد يوجّه إليه من تهم "وعين الرضا عن كل عيب كليلة..."، ففي الحديث- إذن- تشبيه للغفلة عن العيوب بالعمى، ولتجاهل اتهام المحبوب والقدح فيه بالصمم ثم حذف المشبه، وذكر المشبه به في الحالين على سبيل الاستعارة التصريحية.

أما الاستعارة المكنية: فهي التي يحذف منها المشبه به، ويدل عليه بذكر خاصية من خواصه أو لازمة من لوازمه. مثال ذلك قوله-عز وجل- على لسان سيدنا زكريا عليه السلام: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّى وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّى وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا ﴾ [مريم: ٤]، فلقد شبه الشيب في الرأس بالنار بجامع البياض في كل منهما، ثم حذف المشبه به، ودل عليه بذكر لازم من لوازمه وهو الاشتعال .

ومن الاستعارة المكنية قول ابن الرومي في رثاء ابنه :

لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها وأخلفت الآمال ما كان من وعد

ففي البيت تشبيه لكل من المنايا والآمال بالإنسان الذي يوعد ويهدد بالشر (في الاستعارة الأولى)، ويعد بالخير (في الاستعارة الثانية)، ثم حذف المشبه به، ودل عليه بذكر خاصية من خواصه، وهي الإنجاز في الأولى والإخلاف في الثانية .

٢- الأصلية والتبعية:

فالاستعارة الأصلية: هي ما يكون اللفظ المستعار فيها اسم جنس (غير مشتق) سواء أكان اسم ذات كأسد أو بحر أو بدر، أو اسم معنى (مصدر) كالعلم أو الكرم أو الشجاعة مثلاً، فمن ذلك قول المتنبي في رثاء محمد بن الفضل :

يا شهابا خبا لآل عبيد الله أعزز بفقد هذا الشهاب

وقول التهامي في رثاء ابنه :

يا كوكبًا ما كان أقصر عمره وكذاك عمر كواكب الأسحار

وقول المتنبي يخاطب سيف الدولة :

رميتهم ببحر من حديد له في البر خلفهم عباب

فالألفاظ المستعارة في الأبيات الثلاثة "شهابا- كوكبًا- بحر" كلها أسماء أجناس- فهي إذن- من الاستعارة الأصلية

والسر في تسمية البلاغيين لتلك الاستعارة بهذا الاسم، هو أن المعنى الحقيقي للفظ المستعار يمثل بذاته أو بالأصالة طرفًا من طرفي المشابهة، ولذا فإننا عند تحليل الاستعارة لا نشير إلا إليه، فنقول مثلاً في الاستعارة في بيت المتنبي: شبه الجيش كثير العدد والعتاد بالبحر، بجامع الضخامة والاندفاع المخيف في كل، ثم حذف المشبه، فاللفظ المذكور- إذن- هو نفسه اللفظ الدال على المشبه به، وليس مشتقًّا منه أو تابعًا له كما سنرى فيما أطلقوا عليه الاستعارة التبعية.

أما الاستعارة التبعية: فهي ما لا يكون اللفظ المستعار فيها اسم جنس، وذلك كأن يكون اسمًا مشتقًّا أو فعلاً أو حرفًا.

فمثال الاستعارة في المشتق: قوله -عز وجل-: ﴿ قَالُواْ يَٰوَيۡلَنَا مَنۢ بَعَثَنَا مِن مَّرۡقَدِنَاۜۗ هَٰذَا مَا وَعَدَ ٱلرَّحۡمَٰنُ وَصَدَقَ ٱلۡمُرۡسَلُونَ ﴾ [يس: ٥٢]، وقوله جل شأنه: ﴿ وَأَمَّا عَادٞ فَأُهۡلِكُواْ بِرِيحٖ صَرۡصَرٍ عَاتِيَةٖ ﴾ [الحاقة: ٦]، فلفظتا الاستعارة في

الآيتين هما من المشتقات؛ إذ الأولى منهما اسم مكان (مرقدنا)، والثانية اسم فاعل(عاتية)، فهما-إذن- من الاستعارة التبعية كما يصرح البلاغيون، لأن استعارة المشتق- في نظرهم- لابد أن تكون تابعة للمصدر، فإجراء استعارة الأولى-مثلاً- يكون على النحو التالي: شبه الموت-أولاً- بالرقود، ثم حذف المشبه وتنوسي التشبيه حتى صار الرقود يعني الموت، ثم اشتق من الرقود بهذا المعنى "مرقد" بمعنى مكان الموت أي القبر، وعلى هذا فالاستعارة في نظرهم تصريحية تبعية.

ومثال الاستعارة في الفعل قوله- عز وجل- :﴿إِنَّا لَمَّا طَغَا ٱلْمَآءُ حَمَلْنَٰكُمْ فِى ٱلْجَارِيَةِ﴾ [الحاقة :١١]، وقوله سبحانه: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ أَخَذَ ٱلْأَلْوَاحَ وَفِى نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِّلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ﴾ [الأعراف:١٥٤].

فالاستعارة في الفعلين (طغى- سكت) هي من الاستعارة التبعية أي هي تابعة - في كل منهما- لاستعارة المصدر الذي اشتق منه، فعند تحليل خطوات الاستعارة الأولى مثلاً ينبغي- في نظر البلاغيين- أن يقال: شبه فيضان الماء وارتفاعه بالطغيان والغلو في الظلم، ثم حذف المشبه، وأطلق الطغيان مرادًا به فيضان الماء، ثم اشتق من الطغيان بهذا المعنى: طغى بمعنى فاض.

ومثال الاستعارة التبعية في الحروف قوله عز وجل على لسان فرعون حين هدد السحرة بعد إيمانهم: ﴿وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِى جُذُوعِ ٱلنَّخْلِ﴾ [طه:٧١]، فحرف الجر في العبارة القرآنية "في" موضوع لإفادة معنى الظرفية، ولكنه استعير ليفيد معنى الاستعلاء، على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية.

وإنما كانت استعارة الحروف من الاستعارة التبعية في نظر البلاغيين، لأنها تجري أولاً في المعاني الكلية للحروف كالاستعلاء والابتداء والغاية والظرفية ، ثم تسري (بالتبعية) على المعنى الجزئي للحرف.

٣- التمثيلية وغير التمثيلية :

يقصد بالاستعارة غير التمثيلية ما يكون الطرفان فيها مفردين، وذلك

كالاستعارات التي عرضنا لها في هذا المبحث حتى الآن.

أما الاستعارة التمثيلية:

فهي ما يكون الطرفان فيها مركبين، أي أنها - بعبارة أخرى- تشبيه مركب حذف منه المشبه، وهذا ما يشير إليه الخطيب القزويني حيث يعرفها بقوله:

"تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى، ثم إدخال المشبه في جنس المشبه به مبالغة في التشبيه فتذكر بلفظها من غير تغيير من الوجوه..." (١).

فمن أمثلة الاستعارة التمثيلية تلك الرسالة الموجزة التي وجهها الوليد بن يزيد- لما بويع بالخلافة- إلى مروان بن محمد وقد بلغه أنه متوقف في البيعة له، ذلك أنه كتب إليه:"أما بعد: فإني أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى، فإذا بلغك كتابي هذا فاعتمد على أيهما شئت، والسلام"، ففي العبارة تشبيه لمروان في تردده بين البيعة والإحجام عنها- بصورة رجل متردد في الذهاب إلى أمر، فتارة يريد الذهاب فيقدم رجلاً، وتارة لا يريد فيؤخر الأخرى، ثم حذفت صورة المشبه، وذكرت صورة المشبه به فهي- إذن- استعارة تمثيلية.

ومثال ذلك أيضًا قولك لمن يبذل جهدًا في عمل لن يجدي عليه أدنى نفع: "أراك تنفخ في غير فحم"، أو"أنت تخط على الماء".

ومن ذلك قول الرماح بن ميادة:

ألم تك في يمنى يديك جعلتني   فلا تجعلنّي بعدها في شمالكا

ففي البيت صورة تمثيلية لما يريد الشاعر أن يعبر عنه من أنه كان محبوبًا مقربًا من صاحبه، فلا ينبغي- من ثم- أن يبعده أو يتخلى عنه ذلك الصاحب.

ومن ذلك قول أبي الطيب المتنبي:

وفي تعب مَنْ يَحسدُ الشمسَ نورها   ويجهدُ أن يأتي لها بضريب

---

(1) انظر: "الإيضاح" ص١٧٣.

فـالمتنبي يـصور بتلـك الـصورة التمثيليـة العنـاء الـذي يعانيـه مـن يحـسد العظمـاء، ويتكلـف -عبثًـا- الانتقـاص مـن أقـدارهم، والتهـوين ممـا تفـردوا بـه، وسموا على أقرانهم فيه.

وجليّ أن الاستعارة التمثيلية- كما يتضح في نماذجها السابقة- هـي صـورة مركبة، أي أن الشبه فيها منتزع من عدة عناصر، ومن ثم فإنه من العبث تفتيت مثل تلك الصورة، ومحاولة رصد الشبه في عنصر من عناصرها منعزلا عما يتآزر معه في إطارها، وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني:

"اعلم أنك تجد الاسم وقد وقع من نظم الكلام الموقـع الـذي يقتـضي كونـه مستعارًا، ثم لا يكون مستعارًا، وذلك لأن التشبيه المقصود منوط به مع غيره، وليس لـه شبه ينفرد بـه، علـى مـا قدمت لـك مـن أن الـشبه يجـيء منتزعًـا مـن مجموع جملة الكلام ..".

ومن الأمثلة التي يسوقها عبد القاهر في هذا الصدد: قول القائل وقد سمع كلامًا حسنًا من رجل دميم:"عسل طيب في ظرف سوء"- يقول عبد القاهر:

"ليس "عسل" ههنا على حدّه في قولـك: ألفاظـه عسل، لأجل أنـه لم يقصد إلى بيان حال اللفظ الحسن، وتشبيهه بالعسل فـي هذا الكلام الحسن مـن الرجل المشنوء فـي منظـره، وإنمـا قـصد إلـى قيـاس اجتمـاع فـضل المخبـر مـع نقـص المنظر بالشبه المؤلف من العسل والظرف(١)".

ويرى البلاغيون أن الاستعارة التمثيلية إذا كثر تداولها وشاعت على الألـسنة سميت "مثلا"، فالأمثال ما هي إلا استعارات تمثيليـة تعورفت فأصبحت تقـال فـي مقامـات جديـدة شـبيهة- فـي كـل منهـا- بالمقـام الأول، ففـي كـل مثـل مـا يـسمى "المـورد"، وهـو الموقـف الـذي قيـل فيـه عنـد أول اسـتخدام لـه، ومـا يـسمى "المضرب" وهو الموقف الجديد الذي يقال فيه لمشابهته للموقف الأول، ولهذا فإن لفظ المثل لا يتغير بل يلزم صورة واحدة هي صورته التي ورد عليها أولاً.

---

(1) "أسرار البلاغة"ج(٢) ص(١٢٣-١٢٤).

فمن الأمثال قولهم: **"أحشفا وسوء كيلة"** وهو يضرب مثلاً لكل شخص يظلم من جهتين، وبيان الاستعارة فيه أن يقال: شبهت هيئة من يظلم من جهتين بهيئة رجل باع لآخر تمرًا رديئًا وطفف له في المكيال، واستعير التركيب الموضوع للمشبه به للمشبه.

ومنها: **"إنك لا تجني من الشوك العنب"**، وهو يضرب لمن يفعل الشر وينتظر مجازاته بالخير، ومنها: "إن البغاث بأرضنا يستنسر"، ويضرب للضعيف الذي تتاح له الفرصة فيظهر بمظهر القوي، ومنها أيضًا: "لايُفتى ومالك بالمدينة" وهو يضرب مثلاً للتحرج من الإدلاء بأي رأي في أمر من الأمور بحضرة من هو أعلم به، وأحق بالفتوى فيه.

بقي أن نشير إلى أن بعض الأبيات الشعرية قد يتضمن تشبيهًا مركبًا، بحيث يتمثل المشبه في شطرها الأول ، والمشبه به في شطرها الثاني، فإذا ذكر البيت من تلك الأبيات كانت الصورة تشبيهًا، أما إذا اكتفى بذكر الشطر الثاني- فحسب- في مقام يستدعي ذلك فإن الصورة حينئذ تصبح استعارة تمثيلية، ويتجلى ذلك في كثير من النماذج التي ذكرناها عند حديثنا عن التشبيه الضمني، فمن ذلك قول المتنبي :

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميت إيلام

فالبيت برمته تشبيه (ضمني) مركب، أما إذا اقتطع الشطر الثاني منه، وذكر في مقام يتطلبه ويلائمه فإنه يكون استعارة تمثيلية ومن ذلك قوله :

وهكذا كنت في أهلي وفي وطني إن النفيس غريب حيثما كانا

فالشطر الثاني هو المشبه به، ولهذا إذا ذكر وحده في موقف يستدعيه كان استعارة تمثيلية.

ثالثًا- القيمة الفنية للاستعارة:

تبين لنا منذ قليل أن الخاصية التي تنفرد بها الاستعارة عن التشبيه هي

قدرتها دونه على تناسي التشبيه بين الطرفين، وإلغاء الحاجز بينهما، والإدعاء بأن أحدهما هو عين الآخر، وهنا نضيف أن هذه الخاصية التي تتجاوز بها الاستعارة أطر الواقع كي تحلق في فضاء الخيال الفسيح هي مرد قيمتها الفنية؛ إذ إن الصورة الاستعارية بخاصيتها تلك تصبح وسيلة الشعراء والأدباء للكشف عما يحسون به بين الأشياء من صلات مستكنة وعلاقات خفية لا يصل إلى تمثلها سواهم، وهي- من ثم- وسيلتهم إلى التفرد وطريقهم إلى الإبداع .

إن تجربة الشاعر أو الأديب هي رؤية متميزة، وموقف خاص متفرد من الكون والحياة، ولذا فإن نشاطه الخيالي في صوغ تلك التجربة والتعبير عنها لا يكون عزفًا على وتر المألوف، أو انصياعًا لأحكام العقل والمنطق، فإذا كان العقل والمنطق- مثلاً- يأبيان استحالة المعنويات المجردة إلى ماديات محسوسة، أو تصوير الجمادات أشخاصًا حية تعقل وتحس وتتحرك- فإن عدسة الخيال لدى الشاعر قادرة- عن طريق التعبير الاستعاري- على تصور ذلك وتصويره، لنستمع على سبيل المثال إلى قول الشاعر المعاصر "صالح الشرنوبي" في قصيدة بعنوان "الغرفة المهجورة":

أراقتْ عليها معاني الفناء ظلالَ السكون الحزين الرهيب
ولفّت معالمَها ظلمةٌ يصارِعُها النورُ حتى تغيب
يكاد الظلام إذا جاءها يفرّ فإن همهمت لا يجيب
وتعول في صمتها الذكرياتُ فيفرق منها الوجود الكئيب

فظلال السكون، وفرار الظلام وفزعه، ومصارعة النور له وعويل الذكريات وما إلى ذلك- كلها توليدات خيالية أو صور استعارية لا يقرها عقل، ولا يعترف بها الواقع غير أنها- وما يرد على شاكلتها من صور- صادقة (فنيًا) ما دامت تجسيدًا لتجربة، وتصويرًا لمشاعر وأحاسيس أحس بها الشاعر في هذا الموقف.

يقول عبد القاهر الجرجاني في وصف طبيعة الدور الفني الذي تنهض به الصورة الاستعارية:

"فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهًا بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتروق وتؤنق .... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحيّ الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبيّن المميّز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد .." [١].

المبحث الثالث

المجاز المرسل

أولا- مفهوم المجاز المرسل:

يعرف البلاغيون المجاز اللغوي- في عمومه- بأنه: "الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له لعلاقة بين المعنى الموضوعة له والمعنى المستعملة فيه مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الموضوعة له"[٢].

وبتأمل هذا التعريف- يتبين لنا أنه ينطبق تمام الانطباق على مفهوم الاستعارة الذي انتهينا من توضيحه منذ قليل شريطة أن نقيّد العلاقة بين المعنيين بكونها "علاقة مشابهة"، وعلى هذا فإن الصورة الاستعارية- بهذا القيد- نوع من المجاز أو صورة متميزة منه.

أما إذا كانت العلاقة بين المعنيين نوعًا آخر غير المشابهة فإن المجاز حينئذ يسمى "المجاز المرسل" ومعنى كونه مرسلاً أي غير مقيّد كالاستعارة بعلاقة المشابهة .

من هذه الزاوية يعرف المجاز المرسل بأنه :

---

(1) (أسرار البلاغة/٢٤٢-٢٤٣).

(2) بغية الإيضاح/٨٩/٣

مجاز لغوي يرتبط فيه المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي المستعمل فيه اللفظ بعلاقة غير المشابهة.

ثانيا- علاقات المجاز المرسل:

وعلاقات المجاز المرسل كثيرة يصعب في هذا المقام استقصاؤها، وسنكتفي- من ثم- بالتوقف إزاء ثمان من أشهرها تدور كل علاقتين منها حول محور بعينه، والمحاور هي:

١- **الغاية** : ويتضمن علاقتي السببية والمسببية .

٢- **الكم** : ويتضمن علاقتي الكلية والجزئية .

٣- **الزمان** : ويتضمن علاقتي اعتبار ما كان واعتبار ما يكون .

٤- **المكان** : ويتضمن علاقتي المحلية والحالية .

وتلك العلاقات هي ما سنتناولها فيما يلي :

أ- السببية:

أي أن يذكر اللفظ الدال على السبب ويراد به المسبب أي النتيجة المترتبة عليه، مثال ذلك لفظة "السماء" في قوله -عز وجل- ﴿ **أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ مَّكَّنَّاهُمْ فِي الْأَرْضِ مَا لَمْ نُمَكِّن لَّكُمْ وَأَرْسَلْنَا السَّمَاءَ عَلَيْهِم مِّدْرَارًا وَجَعَلْنَا الْأَنْهَارَ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمْ فَأَهْلَكْنَاهُم بِذُنُوبِهِمْ وَأَنشَأْنَا مِن بَعْدِهِمْ قَرْنًا آخَرِينَ** ﴾[الأنعام:٦] فلفظة السماء في الآية الكريمة لا يقصد بها معناها الحقيقي، وإنما يقصد بها المطر بقرينة لفظة (مدرارًا)، والعلاقة بين المعنيين: الحقيقي والمراد هي أن الأول منهما مصدر الثاني وسببه (أي السببية) وقيمة هذا التجوز بإطلاق السبب على المسبب هي المبالغة في تصوير المعنى المراد وهو المطر، أي الدلالة على أنه كان من الغزارة بحيث يتصور المرء إزاءه أن السماء نفسها قد استحالت مياها ونزلت على هؤلاء القوم، وهي مبالغة تتواءم مع سياق الآية الكريمة القائم كله على المبالغة في تصوير النعم العظيمة التي أنعم الله بها على الأقوام السابقين

على كفار قريش ﴿مَكَّنَّهُمْ فِي الْأَرْضِ مَا لَمْ نُمَكِّن لَّكُمْ - مِّدْرَارًا -الْأَنْهَرَ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمْ﴾ والذين كان مصيرهم- بعد تعاظم هذه النعم عليهم- الهلاك بسبب ما اقترفوه من ذنوب!!

ب- المسببية:

أي أن يذكر اللفظ الدال على المسبّب أي النتيجة ويراد به السبب، ومثاله لفظة "نارًا" في قوله جل شأنه: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَىٰ ظُلْمًا إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا﴾ [النساء:١٠] فلفظة "نارا" في الآية الكريمة لا يراد بها المعنى الحقيقي؛ إذ النار الحقيقية لا تؤكل في البطون، وإنما المراد المال الحرام الذي تكون نتيجة استيلاء الظالمين عليه هي القذف في النار، وقيمة هذا التجوز هي تبشيع لظلم اليتامى وتلويح بسوء عاقبته .

ج- الكلية:

أي أن يذكر اللفظ الدال على الكل مرادًا به بعض أجزائه كما في قوله سبحانه: ﴿يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ﴾ [البقرة:١٩].

فالمراد بالأصابع: الأنامل التي هي جزء منها بقرينة استحالة الأصابع كلها في الآذان، وفي هذا التجوز إشعار بقوة ما يسيطر على المنافقين في هذا الموقف من خوف وفزع، فكأنهم لشدة هذا الفزع يكادون يدسون الأصابع كلها في الآذان اتقاءً له.

د- الجزئية:

أي أن يذكر اللفظ الدال على الجزء ويراد به الكل، وذلك كما في قوله سبحانه: ﴿وَمَن قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَأً فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ﴾ [النساء:٩٢] فالمقصود بلفظ الرقبة في الآية الكريمة العبد الذي تتطلب تحريره كفارة القتل الخطأ، أي أن العبد هنا سمي باسم جزئه وقيمة هذا التجوز-والله أعلم بمراده- هي الترغيب في تحرير الرقيق، فالتعبير بالرقبة عن العبد- يخيّل صورة هذا العبد وقد أحاط برقبته القيد الذي يقيده إلى سيده أو مالكه، الأمر الذي يستحث المؤمن إلى

المبادرة بتخليصه من هذا القيد.

هـ- اعتبار ما كان:

أي تسمية الشيء باسم ما كان عليه في الماضي ومثاله لفظة "أزواجًا" في قوله تبارك وتعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَٰجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا ..﴾ [البقرة:٢٣٤] .

فالمقصود بالأزواج في الآية الكريمة: الأرامل، وإنما سمين أزواجًا باعتبار ما كنّ عليه قبل وفاة أزواجهن، وتتجلى قيمة هذا التجوز في ضوء الوقوف على المقام الخاص الذي وردت فيه تلك الآية، فهي مسوقة لبيان مدة العدة التي يجب على المرأة أن تقضيها بعد وفاة زوجها، وهي المدة التي يحرم عليها أن تتزين فيها أو أن تخطب لرجل آخر قبل انقضائها؛ ففي هذا السياق يكون التعبير عن تلك المرأة بلفظ "الزوج" لا بلفظ الأرملة ذا دلالة خاصة؛ إذ يكون بمثابة حث لها على الالتزام بالشروط الواجبة عليها في تلك المدة، وفاءً لحق زوجها السابق، وصيانة لحرمته، فكأنها تظل "زوجًا" له حتى تستوفي تلك المدة المحدودة.

و- اعتبار ما يكون :

أي تسمية الشيء باسم ما يئول إليه أمره في المستقبل، وذلك كما في لفظتي (فاجرًا- كفارًا) في قوله تبارك وتعالى على لسان سيدنا نوح في دعائه على قومه: ﴿ إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّواْ عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوٓاْ إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا ﴾ [نوح:٢٧]؛ فالمولود لا يوصف عند ولادته بالفجور أو الكفر، ولكنه وصف بذلك باعتبار ما سيئول إليه أمره، وقيمة هذا التجوز الإشعار بشدة ما كان يسيطر على نوح عليه السلام- في هذا الموقف- من يأس من هداية قومه، فكأنه كان يحس آنذاك بتأصل الكفر والفجور لديهم تأصلاً سيكون له امتداده فيما يتولد عنهم من ذرية.

ز- المحلية :

وهي أن يذكر المكان ويراد به ما يحل فيه، وذلك كما في قوله عز وجل في تهديد أبي جهل: ﴿ فَلْيَدْعُ نَادِيَهُۥ ﴾ [العلق:١٧]، فالمعنى الأصلي لكلمة "النادي":

مجلس القوم أو مكان اجتماعهم، والمعنى المراد: صحبة أبي جهل الأشرار الذين اغتر بهم حيث قال للرسول ﷺ: "أتهددني وأنا أكثر أهل الأرض ناديًا؟!"، وقيمة المجاز هنا هي المبالغة في التهديد، فكأن الآية الكريمة تقول له: لتأت لا بجميع صحبتك الأشرار فحسب، بل بالنادي الذي تلتقون فيه نفسه لو استطعت!!

ح- الحالية:

وهي أن يذكر لفظ الحالّ ويراد به المحل، كما في لفظ "رحمة" في قوله سبحانه: ﴿ **وَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱبۡيَضَّتۡ وُجُوهُهُمۡ فَفِي رَحۡمَةِ ٱللَّهِۖ هُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ** ﴾ [آل عمران:١٠٧] حيث ذكر لفظ الرحمة مرادًا به الجنة التي هي محلها، وذلك مبالغة في تصوير عظمة هذه الرحمة واتساعها بسعة جنة الخلد التي أعدت لهؤلاء الذين تبيضّ وجوههم يوم القيامة!!

المبحث الرابع

الكنـــاية

أولا- مفهوم الكناية :

حين نتأمل في معنى تلك الآية الكريمة التي تصف حال الكافر يوم القيامة ﴿ **وَيَوۡمَ يَعَضُّ ٱلظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيۡهِ يَقُولُ يَٰلَيۡتَنِي ٱتَّخَذۡتُ مَعَ ٱلرَّسُولِ سَبِيلٗا** ﴾ [الفرقان:٢٧]، نجد أن للتعبير "يعض الظالم على يديه" دلالتين : إحداهما: دلالته على تلك الحركة الحسية التي يمكن أن تُرى (العض على اليدين) والثانية هي دلالتها على ما يصاحب تلك الحركة ويقترن بها أو يبعث عليها من شعور بالندم، وإحساس بضلال المسعى .

ومثل هذا التعبير في تضمنه دلالتين على هذا النحو التعبير بخشوع البصر فـي قولـه جـل شـأنه: ﴿ **فَتَوَلَّ عَنۡهُمۡۘ يَوۡمَ يَدۡعُ ٱلدَّاعِ إِلَىٰ شَيۡءٖ نُّكُرٍ * خُشَّعًا أَبۡصَٰرُهُمۡ يَخۡرُجُونَ مِنَ ٱلۡأَجۡدَاثِ كَأَنَّهُمۡ جَرَادٞ مُّنتَشِرٞ** ﴾ [القمر:٦-٧]. فهذا التعبير يدل أولاً: على غض الطرف وانكسار البصر ، ثم يدل-ثانيًا- على ما يلازم تلك الهيئة من شعور بالذلة والهوان.

ومثل ذلك أيضًا التعبير بشخوص البصر في قوله سبحانه ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ ﴾ [إبراهيم:٤٢]، فهذا الشخوص يعني- أولاً- اتساع الحدقتين وثبات النظر، وهي هيئة تدل على ما يصاحبها أو يؤدي إليها من شعور بالحيرة والاضطراب .

مثل تلك العبارات السابقة هي ما يسمى "الكناية" فنحن مع كل أسلوب كنائي نكون إزاء خطوتين متتاليتين من الدلالة، أولاهما الدلالة الوضعية لألفاظ الأسلوب على المعنى القريب أو المباشر والثانية دلالة هذا المعنى القريب على معنى آخر يكون هو المراد .

يقول عبد القاهر الجرجاني في تعريف الكناية:

هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم هو طويل النجاد، يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر يعنون كثير القرى، وفي المرأة نؤوم الضحى، والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود"[(١)].

ولا يكاد يختلف مفهوم الكناية لدى البلاغيين عن ذلك المفهوم الذي يحدده عبد القاهر، ويتجلى ذلك في التعريفات التي وضعوها لها، والتي منها: "أن تذكر لفظة وتفيد بمعناها معنى ثانيًا هو المقصود" أو "أن تذكر الشيء بغير لفظة الموضوع له". أو "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك".

الكناية- إذن- في ضوء التعريفات- هي ضرب من **الانحراف الدلالي**، والعدول بالألفاظ عن معناها الظاهر الذي تؤديه بدلالاتها الوضعية إلى المعنى

---

(1) دلائل الإعجاز/٥٢.

الخفي الذي يراد بالأسلوب .

فحين ننظر على سبيل المثال في قول المتنبي مادحًا سيف الدولة مصورًا انتصاره على قبيلة "بني كلاب":

فمَساهم وبسطهم حرير وصبحهم وبسطهم تراب

ومن في كفه منهم قناة كمن في كفه منهم خضاب

نجد أن المعنى الظاهر للبيتين هو أن هؤلاء القوم حين أغار عليهم سيف الدولة ليلاً كانوا يفترشون الحرير، حتى إذا كان الصباح جلسوا على التراب وأصبح من يمسك الرمح منهم شبيهًا بمن تخضبت يداه بالحناء. ولكن هذا المعنى الظاهر ليس هو المراد من البيتين، وإنما المراد هو أن الغارة الشعواء التي شنها سيف الدولة على هؤلاء قد بدلت حالهم من ترف ونعيم إلى ذل وتعاسة، وأن الهوان الذي لحقهم قد جعل الرجال منهم كالنساء في الاستسلام، ففي البيتين- إذن- أربع كنايات هي:"بسطهم حرير" كناية عن العز والترف، و"بسطهم تراب" كناية عما حل بديار هؤلاء القوم من خراب، و"من في كفه قناة" كناية عن الرجل و"من في كفه خضاب" كناية عن المرأة .

ويتضح من تحليل البيتين السابقين أن المعنى المراد يكون- حينئذ- خفيًّا غير ظاهر، وهذا هو سر إطلاق مصطلح "الكناية" على مثل تلك الأساليب. فالمادة المعجمية لهذا المصطلح تدور حول معنى "الستر أو الإخفاء" "يقال كنيت الشيء إذا سترته وكنى عن الشيء يكنى إذا لم يصرح به، ومنه الكنى، وهو أبو فلان وأم فلان، وابن فلان، وبنت فلان، سميت كنى لما فيها من إخفاء وجه التصريح بأسمائها الأعلام"[١].

ثانيا- الفرق بين الكناية والمجاز:

وإذا كانت الكناية لونًا من ألوان الانحراف الدلالي والانتقال من معنى إلى

---

(1) المثل السائر/ ٢٤٣.

معنى. فما الفرق بينها وبين المجاز بقسميه (المرسل- الاستعارة) إذن؟

أن الكناية تختلف عن المجاز في جانبين هما :

أ- طبيعة العلاقة بين المعنيين فيها .

ب- جواز إرادة المعنى الأصلي .

ولتجلية هذا الفارق نود أن نتوقف إزاء كل من هذين الجانبين وقفة موجزة:

(أ) طبيعة العلاقة:

ترتد العلاقة في المجاز المرسل- كما ذكرنا من قبل- غالبًا إلى أحد محاور أربعة: الكم، الغاية، الزمان، المكان- وهي في الاستعارة دائمًا- في نظر البلاغيين- المشابهة بين المعنيين، أما في الكناية فإن العلاقة فيها هي: اللزوم العرفي، أي أن السر في الانتقال في الأسلوب الكنائي من المعنى الظاهر إلى المعنى الخفي هو ما بين المعنيين من تلازم وارتباط في العرف الاجتماعي؛ فلقد تعارف المجتمع-مثلاً- على الربط بين خشوع البصر والذلة، وبين العض على الأصابع والشعور بالندم، ثم بين النوم على الحرير والنعيم ... إلخ .

فالأسلوب الكنائي في قوله عز وجل مصورًا الرجل الذي أبيدت جنته لبطره وكفره: ﴿ وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِۦ فَأَصۡبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيۡهِ عَلَىٰ مَآ أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا.... ﴾ [الكهف:٤٢]، يتمثل في عبارة "يقلب كفيه" كناية عن الحسرة والندم، وجلي أن العلاقة بين تقليب الكفين وهذا المعنى يرتد إلى ما تعارف عليه الناس من الربط بين الأمرين .

وحين ننظر في قول طرفة بن العبد:

ولست بحلال التلاع مخافة ولكن متى يسترفد القوم أرفد[1]

نجد أن الشاعر ينفي عن نفسه حلول التلاع، وذلك كناية عن الكرم، والارتباط بين الأمرين راجع إلى ما تعارف عليه العرب من أن البخلاء هم

---

(1) التلاع : جمع تلعة، والمقصود بها في البيت الأماكن المنخفضة.

الذين ينزلون الأماكن المنخفضة كيلا يرى الضيوف نيرانهم فيقدمون عليهم .

والموازنة بين أسلوب الكناية في كل من الآية الكريمة السابقة وقول طرفة تقودنا إلى التفرقة بين نوعين من العرف الاجتماعي الذي ترتد إليه دلالة الكناية:

عرف عام:

تظل للكنايات المرتبطة به قيمتها ودلالتها رغم اختلاف البيئات والعصور، وذلك كالكناية في الآية الكريمة، لأن العرف جرى- ولا يزال- على الربط بين حركة الكفين على هذا النحو والشعور بالندم، ومن ذلك أيضًا أن نقول "منتفخ الأوادج" كناية عن الغضب، أو نقي الثوب" كناية عن العفاف والطهر، أو كالكناية عن المعنى نفسه في قول مسكين الدرامي:

ما ضر جاري أن أجاوره ألا يكون لبيته ستر

وفي هذا المقام ينبغي أن نلاحظ أن كل أساليب الكناية الواردة في القرآن الكريم هي من تلك الكنايات الراجعة إلى العرف العام الذي هو أشبه بالتقاليد الثابتة والقوائم الراسخة التي لا تتبدل وهي- من ثم- لا تزال لها دلالاتها الفنية على معانيها- وستظل- على مر العصور، وبحسبنا أن نشير- فوق ما تقدم من نماذج إلى قوله جل شأنه كناية عن المرأة: ﴿ أَوَمَن يُنَشَّؤُاْ فِي ٱلۡحِلۡيَةِ وَهُوَ فِي ٱلۡخِصَامِ غَيۡرُ مُبِينٖ﴾ [الزخرف:١٨] فمن الثابت- عرفًا- في كل زمان ومكان أن لبس الحلي هو من شأن النساء" وإلى قوله سبحانه كناية عن الحيرة والذهول: ﴿ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمۡ لِيَوۡمٖ تَشۡخَصُ فِيهِ ٱلۡأَبۡصَٰرُ ﴾ [إبراهيم: ٤٢] - فشخوص البصر هو هيئة تستتبع الدلالة كلما وجدت على هذا المعنى، أو قوله عز وجل كناية عن التكبر بتصعير الخد والمرح في الأرض : ﴿ وَلَا تُصَعِّرۡ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمۡشِ فِي ٱلۡأَرۡضِ مَرَحًاۖ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخۡتَالٖ فَخُورٖ ﴾ [لقمان:١٨]، وما إلى ذلك من أساليب كنائية حفل بها القرآن الكريم فكل منها يحتفظ- لارتباطه بالعرف العام- بقيمته الفنية ودلالته على معناه منذ أول نزول القرآن إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها وهو وجه من وجوه الإعجاز في هذا الكتاب الخالد .

عرف خاص:

وهو مجموعة العادات والتقاليد وأنماط السلوك التي تتغير من بيئة إلى بيئة ومن عصر إلى عصر، وجلي أن الكنايات التي ترتبط بهذا العرف لا تكون لها دلالاتها إلا في نطاقه الخاص، فنحن لن نفهم- مثلاً- الكناية عن الكرم في قول طرفة السابق "ولست بحلال التلاع.." إلا إذا كنا على وعي بالتقاليد العربية القديمة، تلك التي نشأت لدى العرب في بيئتهم الخاصة، حيث الجدب والقحط، والصحراء المترامية الأطراف، ذات الجبال والسهول المتنوعة، وحيث الرحيل الدائم طلبًا للماء والرزق، ففي مثل تلك البيئة يكون للمقام في التلاع دلالته على البخل، لأن دافعه- حينئذ- إنما يكون هو الرغبة في التستر على الضيوف، والتخفي عن أعين التائهين الضالين .

إلى هذا العرف الخاص يرتد كثير من أساليب الكناية في تراثنا العربي القديم تلك التي افتقدت قيمتها، ولم يعد لها دلالة أو مغزى في ذوقنا الآن فحين نتأمل قول الشاعر :

ومهما يك في من عيب فإني جبان الكلب مهزول الفصيل

نجد أن كلاًّ من "جبان الكلب" و "مهزول الفصيل" هو كناية من تلك الكنايات (التراثية) التي افتقدت لدينا الآن دلالتها على المعنى الذي أراده الشاعر وهو "الكرم"، وذلك لأنه قد استقر في العرف العربي- آنذاك- أن جبن الكلب إنما يرجع إلى كثرة زجره من صاحبه كلما هم بالنباح على ضيف غريب، الأمر الذي جعله يتعود الصمت وعدم النباح لكثرة تردد الضيوف، وهذا دليل على كرم صاحبه، وأن هزال الفصيل هو دليل على الكرم كذلك لأن هزاله إنما يرجع إلى حرمانه من لبن أمه لا يثار الضيوف به أو إلى حرمانه من الأم نفسها بذبحها إكرامًا لهم .

ومن تلك الكنايات التراثية كذلك قول أعرابية عن زوجها حين سئلت عنه: "زوجي رفيع العماد، طويل النجاد، عظيم الرماد قريب البيت من المجلس".

ففي العبارة: أربع كنايات: الكناية عن الشرف برفع العماد لأن المنزل العالي الرفيع يكون مَعْلمًا واضحًا يعرفه الزائرون، ويقصده جميع الناس، وهذا دليل على رفعة صاحبه ومكانته السامية بين قومه والكناية عن طول القامة في "طويل النجاد" لأن طويل القامة يحتاج إلى نجاد طويل (النجاد: حمائل السيف)، ثم الكناية عن الكرم بعظمة الرماد وكثرته، لأن الرماد لا يكثر إلا لكثرة إحراق الحطب بسبب كثرة الطبخ وتقديم الطعام للضيوف ، ثم- أخيرًا- الكناية عن المعنى نفسه (الكرم) بقرب البيت من المجلس، لأن البخيل هو الذي لا يجلس قريبًا من بيته تهربًا من ملاقاة الضيوف .

ومن تلك الكنايات المأثورة عن العرب، قول بعضهم: "إن كنت كاذبًا فحلبت قاعدًا، وإن كنت كذوبًا فشربت غبوقًا باردًا" الغبوق: شرب اللبن بالعشى ففي تلك العبارة كنايتان: الأولى في الدعاء على الكاذب بأن يحلب قاعدًا والمقصود: الدعاء عليه بأن تهلك إبله فلا يجد ما يحلبه سوى الغنم، والثانية في الدعاء على الكذوب بأن يشرب غبوقًا باردًا، والمقصود أن تهلك كل ماشيته فلا يجد غبوقًا سوى الماء البارد .

وإذا كانت مثل تلك الكنايات السابقة فقد فقدت دلالتها- أو كادت لارتباطها ببيئة معينة وعصر معين ، فمن الطبيعي أن يكون لكل عصر أساليبه الكنائية التي توائمه، والتي ترتبط بما استحدث فيه من عادات وقيم، وما استجد من أعراف ومواضعات خاصة به .

ففي شعرنا المعاصر- مثلاً- نجد أن حافظ إبراهيم يستخدم عبارة "سليل البخار" كناية عن الطائرة وذلك حيث يقول :

صفحة البرق أومضت في الغمام   أم شهاب يشق جوف الظلام

أم سليل البخار طار إلى القصد   فأعيا سوابق الأوهام

ومن الأساليب الكنائية السائدة لدنيا الآن، "ينظر إلى الدنيا بمنظار أسود "كناية عن التشاؤم، و"يضع النقاط على الحروف" كناية عن توضيح أمر كان

فيه لبس، و"يحمل غصن الزيتون" كناية عن الدعوة إلى السلام.

والواقع أن لغتنا اليومية حافلة بالعديد من تلك الكنايات المنبثقة عن طبيعة المجتمع، والدالة في ضوء ارتباطها بعاداته وتقاليده وأعرافه، فكثيرًا ما نسمع- مثلاً- ما يقال عن شخص أن لسانه طويل كناية عن سلاطة لسانه وسوء أدبه، أو "نابه أزرق" كناية عن المكر والدهاء لديه، أو "يده طويلة" كناية عن وصفه بالسرقة، أو "له ظهر..." كناية عن احتمائه بشخص آخر ذي مكانة في المجتمع، أو "من أرباب الانفتاح" كناية عن الثراء الفاحش بلا مقدمات، أو "يلعب في الوقت الضائع" كناية عن العمل غير المجدي غالبًا- لفوات الأوان ... إلخ .

(ب) جواز إرادة المعنى الأصلي :

يختلف أسلوب المجاز عن أسلوب الكناية في أن الأول منهما لا يمكن معه إرادة المعنى الأصلي، وقد سبق أن أشرنا إلى أن المجاز لابد له من قرينة تمنع إرادة هذا المعنى، فقوله جل شأنه: ﴿يَجْعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمْ فِيٓ ءَاذَانِهِم مِّنَ ٱلصَّوَٰعِقِ حَذَرَ ٱلْمَوْتِ﴾ [البقرة: ١٩] هو كما أسلفنا القول مجاز مرسل علاقته الكلية. وجلي أن المعنى الأصلي هنا تمتنع إرادته، لاستحالة إدخال الأصابع كلها في الأذن.

كذلك حين ننظر في قول الشاعر :

على أنني راض بأن أحملَ الهوى وأخلصَ منه لا عليّ ولا ليا

نجد أن المعنى الأصلي للتعبير الاستعاري "أحمل الهوى" يستحيل إرادته لأن الهوى أمر معنوي لا يحمل، وهكذا الشأن في كل نماذج المجاز بقسميه .

أما الكناية فإنها تختص بجواز إرادة المعنى الأصلي أو الظاهر في أسلوبها، ففي قول امرئ القيس على سبيل المثال :

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

ثلاث كنايات عن الترف والنعيم لدى المرأة التي يصفها. أي أن الترف والنعيم هو المعنى الخفي المراد من تلك الكنايات الثلاث، ولكن ليس هناك ما

يمنع- عقلاً أو عرفًا- من إرادة المعنى الظاهر فيها، وهو أن تلك المرأة تعطر فراشها- فعلاً- بالمسك، وأنها لا تستيقظ مبكرًا بل تظل في فراشها حتى الضحى، وأن لديها من الخدم من يقوم بشئونها، وهي- من ثم- لا ترتدي ملابس الخدمة المنزلية؛ إذ لا حاجة بها إلى ذلك. كذلك ليس هناك ما يمنع من إرادة المعنى الظاهر في عبارات "ينظر بمنظار أسود" و"يحمل غصن الزيتون" و"يضع النقاط على الحروف" وأن يكون المعنى هو الإخبار عن شخص ما أنه يزاول تلك الأعمال فعلاً .

إن هذا الفارق بين أسلوبي المجاز والكناية إنما يرجع إلى طبيعة ما نسميه "الانحراف الدلالي" في كل منهما، فالانحراف في الأسلوب الأول هو في الدلالات الإفرادية للألفاظ، الأمر الذي يستتبع- ضرورة- امتناع المعنى الأصلي. أما في الأسلوب الثاني فهو انحراف في دلالة العبارة أو التركيب برمته، ففي قولهم "هو كثير الرماد" نجد أن كل لفظة من الألفاظ قد استخدمت في الدلالة على ما وضعت له، والانحراف إنما هو عن المعنى الكلي الذي تؤديه العبارة، وهو نسبة كثرة الرماد إلى الممدوح، تلك النسبة التي قد تراد لذاتها فنكون إزاء تعبير صريح، وقد يراد المعنى الخفي الذي تدل عليه "الكرم" فنكون إزاء أسلوب الكناية.

لقد ألح البلاغيون على إبراز هذا الفارق بين المجاز والكناية، فهذا هو السكاكي- على سبيل المثال- يقول :

"الفرق بين المجاز والكناية ... أن الكناية لا تنافي إرادة الحقيقة بلفظها، فلا يمتنع في قولك: فلان طويل النجاد أن تريد طول نجاده من غير ارتكاب تأول. والمجاز ينافي ذلك، فلا يصح في نحو "رعينا الغيث" أن تريد معنى الغيث، وفي نحو قولك "في الحمَّام أسد" أن تريد معنى الأسد من غير تأويل...."[١].

(1) مفتاح العلوم / ١٧٠.

ومن منطلق الإحساس بهذا الفارق كان تعريف ابن الأثير للكناية بأنها "كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز .."(١).

ثالثًا- تقسيم البلاغيين للكناية :

يقسم البلاغيون الكناية إلى ثلاثة أنواع:

أ- كناية عن صفة.

ب- كناية عن موصوف.

ج- كناية عن نسبة.

وفي الصفحات التالية توضيح لتلك الأنواع الثلاثة:

أ- الكناية عن صفة:

وهي تتمثل في كل تعبير يراد به إلحاق صفة بموصوف ما، ثم لا تذكر تلك الصفة صراحة، وإنما يذكر أمر يكون بينه وبينها تلازم فمن ذلك قول ابن هرمة:

لا أمتع العُوذَ بالفِصال ولا   أبتاعُ إلا قريبةَ الأجل

ففي البيت كنايتان عن صفة الكرم التي يفتخر الشاعر بها: الأولى هي قوله "لا أمتع العوذ بالفصال" أي أنه لا يدع العوذ (الحديثة النتاج من الماشية) تهنأ بصغيرها الذي تلده حتى تفطمه، بل هو يسارع إلى ذبحه أو ذبحها- قبل ذلك- للضيوف، والثانية: وهي (لا أبتاع إلا قريبة الأجل) أي أن ما يشتريه من الماشية عمره قصير، لأنه سريعًا ما يبادر إلى ذبحه أو نحره إكرامًا للزائرين .

ومن ذلك قول أبي نواس :

خلِّ جنبَيْك لرام   وامضِ عنه بسلام
مُتْ بداء الصمت خيرٌ   لك من داء الكلام
إنما السالمُ مَنْ   ألجم فاه بلجام

---

(1) المثل السائر / ٢٤٣.

فأبو نواس في تلك الأبيات ينصح بمهادنة الناس، والصفح عن إساءاتهم ومقابلة ألسنتهم السليطة بالصمت، وفي الأبيات كنايتان الأولى "خل جنبيك لرام" وهي كناية عن صفة المسالمة، والثانية "ألجم فاه بلجام" كناية عن الصمت.

ومن ذلك أيضًا قول حسان بن ثابت في المدح :

رقاق النعال طيّبٌ حُجُزاتُهم يُحَيَّون بالريحان يوم السباسب(1)

ففي البيت ثلاث كنايات: الأولى "رقاق النعال" وهي كناية عن صفة الترف، لأن النعل الرقيق إنما يلبسه من لا يمشي كثيرًا لأن لديه الخيول التي يركبها، والثانية "طيب حجزاتهم" وهي كناية عن صفة الطهارة والعفة، والثالثة "يحيون بالريحان ..." وهي كناية عن السيادة ومحبة الناس.

ومما هو جدير بالملاحظة في هذا المقام هو أن غرض الهجاء قد حظى بنصيب كبير من نماذج هذا اللون من الكناية، فمن ذلك- مثلاً- قول جرير:

ويُقضى الأمرُ حيث تغيبُ تَيْمٌ ولا يُستأذنون وهم شهود
فإنك لو رأيت عبيدَ تيم وتيمًا قلت أيهم العبيد ؟

فالبيتان يقومان على أسلوب الكناية الذي اتكأ عليه الشاعر واستثمره في أداء غرضه في تحقير هؤلاء القوم، فهم لا حول لهم ولا طول، ولا يكاد يأبه بهم أحد، بل إن أحدًا لا يستطيع أن يميز بينهم وبين عبيدهم لما هم عليه من ضآلة شأن وحقارة قدر، وجلي أن الأساليب في البيتين كلها كنايات عن صفة هي: الضعة والهوان- ومن ذلك أيضًا قول ابن الرومي :

قِرْن سليمان قد أضرّ به شوق إلى وجه سيتلفه
كم يعد القرنَ باللقاء وكم يكذب في وعده ويخلفه
لا يعرف القرنُ وجهه ويرى قفاه من فرسخ فيعرفه

ففي تلك الأبيات كنايتان: الأولى : تتمثل في التعبير عن شوق الخصم إلى

---

(1) الحجزات: جمع حجزة وهي مقعد الإزاء، والسباسب: يوم عيد للغساسنة (الممدوحين).

وجه المهجو، وهي كناية عن صفة الجبن، فسليمان هذا على كثرة تهديده لخصمه بالنزال هو من الجبن والهلع بحيث لا يقوى على ملاقاته وجهًا لوجه، بل إنه ليسارع بالفرار والإدبار قبل اللقاء حتى أصبح ذلك الخصم يتمنى رؤية وجهه، والكناية الثانية هي في الشطر الأخير من البيت الثالث "يرى قفاه من فرسخ" وهي كناية عن صفة البلاهة والغباء، لأن رؤية القفا من بعيد هي كناية عن عَرضه، والقفا العريض- كما تعارف العرب- دليل البلاهة.

ب- الكناية عن موصوف:

وهي تتمثل في كل تعبير يراد فيه الحديث عن موصوف ما، فلا يصرح بذكره فيه، ولكن يذكر من الصفات ما يدل عليه، ويكنى بها عنه، لاختصاصها به، من ذلك قوله عز وجل عن سيدنا نوح عليه السلام: ﴿ وَحَمَلْنَٰهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَٰحٍ وَدُسُرٍ * تَجْرِى بِأَعْيُنِنَا جَزَآءً لِّمَن كَانَ كُفِرَ ﴾ [القمر:١٣- ١٤].

ففي الآية الأولى كناية عن موصوف هو: السفينة، متمثلة في "ذات ألواح ودسر"، لأن الألواح والدسر "المسامير" هما أهم مادتين في صنع السفن ومن ذلك قول البحتري في قصيدة يصف فيها قتله لذئب:

فأوجرته خرقاء تحسَبُ ريشَها على كوكب ينقضّ والليلُ مسودّ

فما ازداد إلا جرأةً وصرامة وأيقنتُ أن الأمرَ منه هو الجد

فأتبعتها أخرى فأضللتُ نصلَها بحيث يكونُ اللبُّ والرعبُ والحقدُ

فالشطر الأخير من البيت الثالث هو كناية عن القلب، ومثله أيضًا قول الشاعر:

الضاربين بكل أبيض مِخْذَم والطاعنين مجامع الأضغان

ومن هذا اللون من الكناية أيضًا قول الشاعر عن المرأة :

وإن حلفتْ لا ينقضُ النأيُ عهدَها فليس لمخضوب البنان يمينُ

والكناية عن المصريين القدماء بكونهم "بناة الأهرام" في قول حافظ إبراهيم :

وبناة الأهرام في سالف الدهر كفوني الكلام عند التحدي

والكناية عن اللغة العربية بأنها "لغة الضاد" كما في قول أحمد شوقي :

إن الذي ملأ اللغات محاسنا   جعل الجمالَ وسرَّهُ في الضاد

ج- الكناية عن نسبة:

وهي تتحقق في كل تعبير يراد به نسبة صفة إلى موصوف، ثم لا تذكر تلك النسبة صراحة، بل تنسب الصفة إلى ما له بالموصوف وثيق علاقة، ففي قول الشاعر في المدح:

اليمـــن يتبـــعُ ظِـــلَّه   والمجـدُ يمـشي فـي ركابـه

نجد أن الشاعر يريد أن ينسب إلى الممدوح صفتي اليمن والمجد، ولكنه لم ينسبهما صراحة إليه بأن يقول مثلاً: اليمن له أو هو ماجد، ولكنه صرح بما يكنى به عن ذلك، وهو تبعية الأولى لظله، ومشي الثانية في ركابه .

ومثله قول زياد الأعجم :

إن الـسماحةَ والمـروءةَ والنـدى   في قُبَّةٍ ضُربت على ابن الحشرج

فقد أراد الشاعر أن ينسب هذه الصفات لممدوحه، فلم يصرح بذلك، فيقول: هي مختصة به أو مقصورة عليه، وإنما جعلها في قبة مضروبة على ذلك الممدوح، كناية عن نسبتها إليه .

ومن ذلك قول أبي نواس :

فمـا جـازه جـودٌ ولا حـلَّ دونَـه   ولكنْ يـصيرُ الجـودُ حيث يـصير

حيث صرح الشاعر بصيرورة الجود مع الممدوح حيث يصير، كناية عن نسبة صفة الجود إليه.

ومن ذلك أيضًا الكناية عن نسبة العفة إلى المرأة عن طريق التصريح بنفي اللؤم عن بيتها، وذلك في قول الشنفرى:

يبيـتُ بمنجـاةٍ مـن اللـؤم بيتُهـا   إذا مـا بيـوتٌ بالملامـة حُلـت

وقد يعمد بعض الشعراء في هذا اللون من الكناية إلى تشخيص الصفة أو الصفات المراد نسبتها إلى الموصوف عن طريق الكناية، كي يتم استنطاقها - بالسؤال والمحاورة- بما يفيد تلك النسبة ويؤكدها فمن ذلك- مثلاً- قول الشاعر في الرثاء :

سألت الندى والجودَ ما لي أراكما تبدّلتما ذلاًّ بعزّ مؤيد
وما بالُ ركنِ المجدِ أمسى مهدّما فقالا أُصبنا بابن يحيى محمد
فقلت فهلاّ متّما عند موته فقد كنتما عبديه في كل مشهد
فقالا أقمنا كي نُعزّى بفقده مسافة يوم ثم نتلوه في غد

رابعًا- وظيفة الكناية:

أشرنا عند حديثنا عن الاستعارة أن "المبالغة والتأكيد" كانت أبرز وظائفها في نظر البلاغيين، وهنا نشير إلى أن تلك الوظيفة بعينها كانت في نظرهم- كذلك- أهم وظيفة للكناية، فأسلوب الكناية كما صرح غير واحد منهم هو بمثابة "الدعوى" المشفوعة بالشاهد والدليل ..

لقد أجمع البلاغيون على أن السر في بلاغة الكناية إنما يتمثل في أن "إثبات" المعنى بها هو أكد من إثباته بمقابلها "التصريح"، وبتعبير آخر: إن المعنى الذي نفيده من أسلوب الكناية هو بعينه ما نفيده من التصريح به، فإذا قلنا مثلاً: "هو كريم" ثم قلنا "هو كثير الرماد" فإننا في كلا التعبيرين إنما تثبت معنى واحدا، هو الكرم وبلاغه التعبير الثاني تتمثل في أن ذلك الإثبات لم يتعلق فيه بصريح لفظ الكرم، بل بكثرة الرماد التي تعد بمثابة الشاهد أو الدليل عليه ..

يقول عبد القاهر الجرجاني في ذلك:

"إنك إذا سمعتهم يقولون: إن من شأن هذه الأجناس أن تكسب المعاني مزية وفضلاً، وتوجب لها شرفًا ونبلاً، وأن تفخمها في نفوس السامعين فإنهم لا يعنون أنفس المعاني التي يقصد المتكلم بخبره إليها كالقرى والشجاعة والتردد

في الرأي، وإنما يعنون إثباتها لما تثبت له، ويخبر بها عنه، فإذا جعلوا للكناية مزية على التصريح لم يجعلوا تلك المزية في المعنى المكني عنه، ولكن في إثباته للذي ثبت له ... إن السبب في أن للإثبات إذا كان من طريق الكناية مزية لا تكون إذا كان من طريق التصريح أنك إذا كنيت عن كثرة القرى بكثرة رماد القدر، كنت قد أثبت كثرة القرى بإثبات شاهدها ودليلها، وما هو علم على وجودها، وذلك لا محالة يكون أبلغ من إثباتها بنفسها، وذلك لأنه يكون سبيلها حينئذ سبيل الدعوى تكون مع شاهد"(١).

إن هذا النص لعبد القاهر الجرجاني يكاد يكون بمثابة المحور الذي دار حوله البلاغيون من بعده في نظرتهم إلى وظيفة الكناية سواء في تأصيلهم لنظريتها أم في تحليل القيمة الفنية لنماذجها، وبحسبنا أن نشير إلى قول السكاكي في تقرير كون الكناية كالمجاز في أن وظيفة كل منهما هي المبالغة:

"... والسبب في أن الكناية عن الشيء أوقع من الإفصاح بذكره نظير ما تقدم في المجاز، بل عينه ... فيصير حال الكناية كحال المجاز في كون الشيء معها مدعي ببينة، ومع الإفصاح بالذكر مدعى لا ببينة"(٢).

والحقُّ أن نظرة البلاغيين لوظيفة الصورة الكنائية على النحو السابق هي- فيما نرى- في حاجة إلى مراجعة، فمصطلحات "الإثبات" و"الدعوى" و"الشاهد" و"البينة" و"الدليل" تدل دلالة واضحة على أن القيمة الفنية للكناية في نظرهم هي أنها بمثابة الحجة العقلية، أو البرهان المنطقي الذي يقتصر دوره على الإقناع بالمعنى وتأكيده في الذهن فحسب .

ونحن لا ننفي أن للكناية دورها الفعال في الإقناع بالمعنى، ولكنا نضيف أن الإقناع هنا ليس هو الإقناع العقلي المجرد، ولكنه الإقناع الفني الذي يتحقق

---

(1) دلائل الإعجاز/ ٣٤٣.

(2) مفتاح العلوم / ١٧٤.

عن طريق إثارة العاطفة، وبعث الخيال، وإيقاظ الشعور، فالقيمة الفنية للكناية ليست في كونها وسيلة إثبات أو تقرير، بل في كونها وسيلة تجسيد وتصوير، فهي تمثيل للمعاني في صور ومشاهد يعاينها المتلقي، ويدركها إدراكًا حسيًّا، وبذا يكون لها فعاليتها في نفسه، وعميق أثرها في وجدانه .

ملخص الوحدة الثالثة

أ- مفهوم التشبيه، والعناصر التي تتكون منها الصورة التشبيهية، وأقسام التشبيه من حيث وسيلة إدراك طرفيه، والتعريف بأربع صور من صور التشبيه وهي: التشبيه البليغ، والتشبيه التمثيلي، والتشبيه المقلوب، والتشبيه الضمني، ثم تجلية القيمة الفنية للتشبيه وأسبابها.

ب- مفهوم الاستعارة، والعناصر التي تتكون منها الصورة الاستعارية، وأقسام الاستعارة: التصريحية والمكنية، والأصلية والتبعية، والتمثيلية وغير التمثيلية، ثم القيمة الفنية للاستعارة.

ج- مفهوم المجاز المرسل، وبعض علاقاته، وهي: السببية، والمسببية، والكلية، والجزئية، واعتبار ما كان، واعتبار ما يكون، والمحلية، والحالية.

د- مفهوم الكناية، الفرق بين الكناية والمجاز، تقسيم البلاغيين للكناية: كناية عن صفة، كناية عن موصوف، كناية عن نسبة، ثم وظيفة الكناية.

[?] أسئلة على الوحدة الثالثة

س١- بين كل نوع من أنواع التشبيه فيما يأتي:

١- قال الشاعر:

وأشد ما لقيت من ألم الجوى   قرب الحبيب وما إليه وصول

كالعيس في البيداء يقتلها الظما   والماء فوق ظهورها محمول

٢- وكأن النجوم بين دجاه   سنن لاح بينهن ابتداع

٣- سيذكرني قومي إذا جد جدهم   وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

٤- تهون علينا في المعالي نفوسنا   ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

س٢- أجرِ الاستعارة التصريحية التي تحتها خط فيما يأتي:

١- كل زنجية كأن سواد الـ   ليل أهدى لها سواد الإهاب

٢- قال شاعر في وصف مزيّن:

إذا لمع البرقُ في كفه   أفاض على الوجه ماء النعيم

له راحة سيرها راحة   تمر على الوجه مر النسيم

٣- قال ابن المعتز:

جُمعَ الحقُّ لنا في إمام   قتل البخلَ وأحيا السماحا

س٣- أجرِ الاستعارة المكنية التي تحتها خط فيما يأتي:

١- مدح أعرابي رجلا فقال:

تطلَّعت عيون الفضل لك   وأصغت آذان المجد إليك

٢- ومدح آخر قوما بالشجاعة فقال: أقسمتْ سيوفهم ألا تضيع حقا لهم.

٣- قال السريّ الرفاء:

مَواطن لم يسحب بها الغيّ ذيله وكم للعوالي بينها من مَسَاحِبِ

س٤- بين علاقة كل مجاز مرسل تحته خط مما يأتي:

١- قال ابن الزيّات في رثاء زوجه:

ألا من رأى الطفلَ المفارق أمَّه بعيد الكرى عيناه تنسكبان

٢- ويُنسب إلى السموأل:

تسيلُ على حدّ السيوف نفوسُنا وليس على غير السيوف تسيلُ

٣- ألما على مَعْن وقولا لقبره سقتْكَ الغوادي مربعا ثم مربعا

٤- لا أركب البحر إني أخاف منـه المَعَاطبْ

طيـن أنا وهو ماء والطين في الماء ذائب

٥- وما من يد إلا يد الله فوقها ولا ظالم إلا سيُبلى بأظلم

٦- وقال المتنبي في دم كافور:

إنِّي نزلْتُ بكَذابينَ ضيْفُهُمُ عَن القِرَى وَعَن الترْحَال مَحْدُودُ

٧- وقال:

رأَيْتُكَ مَحْضَ الحِلْم فِي مَحْض قُدْرَةٍ وَلو شِئت كان الحْلمُ منْكَ المُهنَّدا

س٥- بيِّن أَنواع الكنايات الآتية وعين لازم معنى كل منها:

١- مدح أَعرابي خطيبًا فقال : كان بَلِيلَ الرِّيق قليلَ الحركات .

٢- وقال يزيد بن الحكم في مدح المهلب :

أَصْبَحَ فِي قيْدِك السماحة والمَجْـ ـدُ وفضْل الصلاح والحسبُ

٣- وتقول العرب: فلان رَحْب الذراع، نقيُّ الثوب، طاهر الإِزار؛ سليم دواعي الصدر.

٤- وقال البحتري يصف قتْله ذئبًا :

فأَتْبَعتُهَا أُخرَى فأَضْللْتُ نصْلَهَا بحَيْثُ يكُون اللُّب والرُّعْب والحِقْد

٥- وقال آخر في رثاء من مات بعِلَّةٍ في صدره :

ودبَّت في موْطِنِ الحِلْم عِلَّةٌ لَهَا كالصِّلال الرُّقْشِ شرُّ دَبِيب

٦- وصف أَعْرابي امرأَة فقال : تُرخي ذيلها على عُرْقُوبَيْ نعامة .

نموذج إجابة

إجابة السؤال الأول:

١- تشبيه تمثيلي.

٢- تشبيه مقلوب.

٣- تشبيه ضمني.

٤- تشبيه ضمني.

الوحدة الرابعة

بلاغة الصورة البديعية (علم البديع)

الأهداف:

بعد دراسة هذه الوحدة، ينبغى أن يكون الدارس ملمًا بما يلى:

١- نشأة مصطلح "البديع" ودلالته، وقيمته فى التراث البلاغى.

٢- بعض صور البديع اللفظية: الجناس- السجع، وأمثلة لها.

٣- بعض صور البديع المعنوية: الطباق والمقابلة، التورية.

العناصر:

١- نشأة المصطلح

٢- من صور البديع اللفظية (المحسنات البديعية).

٣- من صور البديع المعنوية (المحسنات المعنوية).

المبحث الأول

نشأة المصطلح

علم البديع هو أحد علوم البلاغة حسب التقسيم الثلاثى السائد لها لدى البلاغيين المتأخرين (المعانى . البيان . البديع) ويختص هذا العلم – فى نظر هؤلاء- بدراسة الظواهر الفنية التى ينبثق بعضها فى الأساليب عن طبيعة الإيقاع الصوتى للألفاظ كالسجع والجناس ورد الأعجاز على الصدور، وينبثق بعضها الآخر عن طبيعة العلاقة بين الدلالات الوضعية لتلك الألفاظ كالطباق والمقابلة والمشاكلة وما إلى ذلك أى أن الظواهر أو الصور التى يبحثها هذا العلم لا علاقة لها بطبيعة البناء النحوى للجملة (ميدان علم المعانى) ولا بالدلالة المجازية أو دلالة المعنى (ميدان علم البيان) .

وجدير بالذكر أن فصل هؤلاء البلاغيين المتأخرين (أتباع مدرسة السكاكى) بين علوم البلاغة الثلاثة إنما كان بمثابة منحنى خطير فى تاريخ البحث البلاغى، إذ اقترن به أو – بعبارة أدق – ترتب عليه نضوب الذوق، وانحدار النظرة البلاغية على أيدى هؤلاء البلاغيين إلى هوة الجمود وأغوار السطحية والجفاف، ويتضح ذلك بجلاء فى نظرتهم إلى البديع منذ استقلاله على أيديهم بوصفه مجرد طلاء أو حلى خارجية يقتصر دورها – فحسب – على التحسين والتزيين، وهى نظرة تغاير تماما تلك النظرة التى ظفر بها البديع من النقاد والبلاغيين قبل هذا الفصل والاستقلال .

من هنا نود أن نتناول البديع فى نقطتين كى نجلى من خلالهما الفارق الواضح بين هاتين النظرتين، هاتان النقطتان هما :

١- البديع قبل التقسيم أو قبل مدرسة السكاكى .

٢- البديع بعد أن صار علماً لدى أتباع تلك المدرسة .

أولاً- البديع قبل السكاكى:

(أ) نشأة المصطلح:

لقد اقترن ظهور مصطلح البديع واستخدامه لأول مرة فى تراثنا العربى بظهور مذهب شعرى جديد على أيدى طبقة من شعراء العصر العباسى عرفوا بالتفنن والتأنق فى صياغة الشعر، والولع بالشيات والأصباغ (البديعية) والإكثار منها، على نحو لم يكن معهوداً لدى الشعراء الجاهليين أو شعراء صدر الإسلام. من هؤلاء الشعراء : بشار بن برد وأبو نواس، ومسلم بن الوليد وأبو تمام وابن المعتز والبحترى وغيرهم ممن أطلق عليهم فى تراثنا النقدى اسم "المحدثين" تارة، و" أصحاب البديع " تارة أخرى ..

وأول من نحا هذا المنحى الجديد فى صياغة الشعر – فيما يرى كثير من النقاد – هو مسلم بن الوليد الملقب بصريع الغوانى، يقول عنه ابن رشيق:

"هو أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها ولم يكن فى الأشعار المحدثة قبل صريع الغوانى إلا النبذ اليسيرة [(١)]".

بل إن مسلمًا كما يروي صاحب الأغانى هو أول من أطلق مصطلح البديع على ذلك اللون الشعرى الجديد الذى كان رائدًا إليه، فهو "أول من قال الشعر المعروف بالبديع، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف، وتبعه جماعة أشهرهم أبو تمام الطائى[(٢)]".

ولقد كان فى إطلاق المصطلح على هذا المذهب الشعرى الجديد ما يبرره؛ فالمادة المعجمية لكلمة "بديع" تدور حول معانى الجدة والحداثة والاختراع. ففى لسان العرب: "بدع الشى" يبدعه بدعًا، وابتدعه: أنشأه وبدأه، وبدع الركية: استنبطها وأحدثها، والبديع: المحدث العجيب وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال، والبديع من أسماء الله تعالى لابتداعه الأشياء وإحداثه إياها".

ومما هو جدير بالملاحظة أن إطلاق المصطلح على ذلك المذهب لا يعنى أن شعراءه قد استحدثوا فى الشعر ظواهر فنية لم تكن لدى سابقيهم، فالجناس والطباق والاستعارة ورد العجز على الصدر أو ما الى ذلك كلها ظواهر عرفها الشعر العربى منذ أن كان ذلك الشعر، والجديد الذى أضافه هؤلاء إنما هو – فحسب – الولع بتلك الظواهر والإكثار منها، أى أن مصطلح البديع لم يكن يعني – حينذاك – الجدة المطلقة، أو الإبداع على غير مثال .

يقول الآمدى بعد أن ينسب إلى مسلم بن الوليد أنه أول من اخترع البديع:

"على أن مسلما أيضا غير مبتدئ لهذا المذهب، ولا هو أول فيه، ولكنه رأى هذه الأنواع التى وقع عليها اسم البديع وهى الاستعارة والطباق والتجنيس منشورة متفرقة فى أشعار المتقدمين، فقصدها وأكثر منها فى شعره [(٣)]".

---

(١) العمدة، جـ١، ص١٣١.

(٢) الأغانى، جـ١٨، ص٢١٥.

(٣) الموازنة، ص ٦ .

وهذا بعينه ما يقرره القاضى الجرجانى حيث يقول :

"إن العرب لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض، وقد كان يقع ذلك فى خلال قصائدها، ويتفق لها فى البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن وتميزها عن أخواتها فى الرشاقة واللطف تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع، فمن محسن ومسيء، ومقتصد ومفرط، ومحمود ومذموم [(١)]".

(ب) موقف النقاد والبلاغيين من البديع :

نستطيع القول بأن البديع قد حظى لدى كثير من النقاد والبلاغيين بمثل ما حظى به لدى الشعراء من الإعجاب (هذا إذا استثنينا الموقف المتشدد إزاءه من بعض اللغويين والرواة، الذين لم يكن رفضهم له إلا مظهرا لتعصبهم المطلق وغير المبرر للقديم) يتجلى هذا الإعجاب فى تردد مصطلح البديع على ألسنة هؤلاء النقاد فى كثير من مواطن الإشادة والتقدير للشعر أو للشاعر، بل لقد كان لإعجاب ناقد كالجاحظ بالبديع أثره فى أن يزعم – مدفوعا بعصبيته للعرب – أنه أحد خصائص اللغة العربية، وسر من أسرار تميزها وتفوقها على غيرها من اللغات فى نظره، فهو يعرض قول الأشهب بن رميلة :

هم ساعد الدهر الذى يتقى به … وما خيرُ كفٍ لا تنوء بساعد

ثم يعلق قائلاً : " قوله (هم ساعد الدهر) إنما هو مثل وهو الذى تسميه الرواة البديع، وقد قال الراعى :-

هم كاهل الدهر الذى يتقى به … ومنكبه إن كان للدهر منكب

وقد جاء فى الحديث " **موسى الله أحد، وساعد الله أشد** " والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان " [(٢)].

(١) الوساطة، ص ٣٣ – ٣٤ .

(٢) البيان والتبيين، جـ ٤، ص ٥٥ – ٥٦ .

ولعلنا نلاحظ أن الأمثلة التى يسوقها ويستحسنها الجاحظ للبديع تتضمن (فوق السجع فى عبارة الحديث) التشبيه والاستعارة، أى أن البديع فى نظره (وفى نظر سواه كما سنرى) كان يشمل الصور البيانية التى خصصها البلاغيون المتأخرون بعلم البيان، ومعنى ذلك أن البديع قبل الفصل بين علوم البلاغة لم يكن – فى نظر النقاد – مجرد تحسين أو حلية خارجية تضاف إلى لغة الشعر، ولكنه كان عنصراً أصيلاً فى تلك اللغة، وأساس جوهرى من أسس جمالها الفنى .

من منطلق تلك النظرة يستجيد القاضى الجرجانى قصيدة لأبى تمام مطلعها:

دعنى وشربَ الهوى يا شاربَ الكاس فإننى للذى حسَّيتَه حاسى

لا يوحشنَّك ما استعجمتَ من سقمى فإنَّ منزلَه من أحسن الناس

مَنْ قطعُ ألفاظِه توصيلُ مهلكتى ووصلُ ألحاظِه تقطيعُ أنفاسى

ثم يقول فى تعليقه عليها : " فلم يخلُ بيت منها من معنى بديع، وصنعة لطيفة: طابق وجانس واستعار فأحسن، وهى معدودة فى المختار من غزله وحق لها، فقد جمعت على قصرها فنونا من الحسن وأصنافا من البديع(١)...".

والأمر الذى يلفت النظر فى عبارات القاضى الجرجانى أنه يقرن بين المعنى البديع فى أبيات أبى تمام، واشتمالها على صور الطباق والجناس والاستعارة ومؤدى ذلك أن البديع الذى يستجيده، هو ذلك الذى تتفاعل صوره فى تشكيل المعنى (وإبداعه) فى صورة فنية فريدة لا تنسب إلا إلى الشاعر، ومن هذه الزاوية كان المعيار الذى ارتضاه كثير من هؤلاء النقاد للفصل فى قضية السرقات، هو أن السرقة المعيبة هى سرقة الصورة التى يبدعها الشاعر للمعنى، أما المعنى مجردا عن تلك الصورة فلا سرقة فيه، لأنه ليس أمرا خاصا بالشاعر، بل هو كالكلأ الشائع المباح الذى لا يحظر أخذه على أحد، يقول الآمدى فى ذلك :

"إن السرق إنما هو فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر إلا فى

(١) الوساطة، ص ٣٢ – ٣٣ .

المعانى المشتركة بين الناس التى هى جارية فى عاداتهم، ومستعملة فى أمثالهم ومحاوراتهم مما ترتفع الظنة فيه عن الذى يورده أن يقال أخذه من غيره [(١)]".

ولكن : إلى أى حد كان استحسان هؤلاء النقاد والبلاغيين للبديع ؟ وما المعيار الذى استندوا إليه فى الحكم على صوره بالجودة أو الرداءة ؟

لعل فى النصين السابقين اللذين أوردناهما للجرجانى والآمدى ما يجيب عن هذا التساؤل: فلقد كان هؤلاء النقاد والبلاغيون يستحسنون البديع، ويشيدون بالشعر وبالشاعر من أجله ما دامت لصوره وظيفتها التعبيرية، أى ما دامت تلك الصورة أدوات فنية لها دورها الحيوى فى تشكيل المعنى وإبداعه، وبالتالى فإنهم كانوا يرفضونه ويثورون عليه حينما تفتقد صوره تلك الوظيفة أى حينما تكون تلك الصورة مجرد طلاء أو قشور سطحية يتكلفها الشاعر ويحشدها فى شعره حشدا دون أن يوظفها توظيفا فنيا، فتؤدى – من ثم – إلى تعقيد الصورة وتعمية المعنى ..

يقول ابن المعتز (صاحب كتاب البديع) :

" إن بشارا ومسلما وأبا نواس، ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائى من بعدهم شغف به حتى غلب عليه، وتفرغ فيه، وأكثر منه فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف [(٢)]".

إن لهذا النص الهام لابن المعتز أكثر من دلالة فيما نحن بصدده :

فهو يدل أولا : على ما سبق أن قررناه من قبل من أن صور البديع فى المذهب الشعرى الجديد، لم يسبق إليها الشعراء المحدثون، ولم ينفردوا بها، بل

---

(١) الموازنة، ص ١٤٩ .

(٢) كتاب البديع، ص ١٥- ١٦.

لقد سبقهم إليها القدماء، ووجدت نماذجها فى القرآن الكريم والسنة النبوية، وجدير بالذكر أن ابن المعتز بإشارته إلى ذلك لا يثور على المحدثين أو يرد على تبجحهم (كما يردد كثير من المعاصرين) بل إنه – فى نظرنا – أقرب إلى الدفاع عنهم، والقول بأنهم لم يكونوا بدعا فى هذا الفن حتى يثور عليهم بسببه من ثار، فإذا كانت صور البديع عناصر جمالية فى الشعر القديم والكتاب والسنة، فليس على المحدثين حرج – فى نظر ابن المعتز – فى أن يأتوا بتلك الصور ما بقيت فى أشعارهم عناصر جمالية وأدوات فنية لم تصل إلى درجة التكلف والتعقيد .

وهو يدل ثانيا: على أن الإكثار من البديع لم يكن عيبا فى ذاته فى نظر ابن المعتز (كما قد توحى عبارته لأول نظرة)، فهو لا يشير إلى كثرة البديع لدى المحدثين لكى يغض من شأنهم وإنما ليبين – فقط – أن هذه الكثرة كانت السبب فى إطلاق مصطلح البديع على مذهبهم الشعرى "فأعرب عنه ودل عليه" أما الكثرة فى ذاتها فهى غير معيبة فى نظر ابن المعتز، اللهم إلا إذا كان التكلف باعثها، إذ إن الصور البديعية الكثيرة تكون – حينئذ – مجرد زخرف شكلى بحت ليس وراءه رصيد من المعنى .

وهو يدل أخيراً : على أن معيار فنية البديع فى نظر ابن المعتز هو الوظيفة التعبيرية له، فالصور البديعية لا تجمل – كثرت أو قلت – إلا إذا كانت إبداعا للمعنى، لا وسيلة لتعقيده وتعميته، ومما يدعم ذلك أن استجادة ابن المعتز للبديع كانت تقترن – فى كثير من الأحيان– باستجادته للمعنى، فهو يقول فى كتابه طبقات الشعراء عن أبى نخيلة " كان مطبوعا كثير البدائع والمعانى [١]"، ويقول عن أبى تمام – الذى وصفه بالإسراف فى البديع فى النص السابق -: " ليس فى شعره شىء يخلو من المعانى اللطيفة والبدع الكثيرة[٢]".

---

(١) طبقات الشعراء، ص ٦٣ .

(٢) السابق : نفسه .

كان أثر البديع فى المعنى – إذن – هو المعيار الذى استند إليه هؤلاء النقاد فى الحكم عليه، فاستحسان الصورة البديعية أو استهجانها إنما يتعلقان بمدى نجاح الشاعر أو إخفاقه فى استخدامها، فالصورة الجيدة هى تلك التى يقتضيها السياق فتأتى طبيعية غير متكلفة، وتتفاعل مع غيرها من العناصر التعبيرية فى تجسيد المعنى المراد، أما الصورة الرديئة فهى تلك التى يتعمل لها الشاعر ويتكلفها فتأتى كالنبتة الغريبة فى تربة السياق فتتعقد بها العبارة، ويغمض بها المعنى، ويصبح وجودها مجرد زيف شكلى ومظهر ثراء كاذب .

من منطلق تلك النظرة يتناول قدامة بن جعفر ظاهرة الترصيع (إحدى ظواهر البديع) وهى – كما يعرفها – أن يتوخى الشاعر تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد فى التصريف " ومن أمثلته له قول امرئ القيس :

مخش مجش مقبل مدبر معا كتيس ظباء الخلّب العدوان

حيث أتى الشاعر باللفظتين الأوليين مسجوعتين فى تصريف واحد، وبالتاليتين لهما متشابهتين فى التصريف [1].

ولا نود هنا أن نتابع قدامة فى الأمثلة الكثيرة التى يستجيد الترصيع فيها، وإنما الذى يعنينا هو أن المعيار الذى يحدده لجودة تلك الظاهرة هو بعينه ذلك المعيار الذى ارتضاه غيره من النقاد والبلاغيين لقياس فنية البديع أعنى تعبيرية الصورة وأثرها الفعال فى تشكيل المعنى، يقول قدامة فى ذلك:

"... وإنما يحسن إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به، فإنه ليس فى كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود فإن ذلك إذا كان دل على تعمل وأبان عن تكلف، على أن من الشعراء القدماء والمحدثين من قد نظم شعره كله، أو والى بين أبيات كثيرة

---

(١) نقد الشعر، ص ٨٠ .

منه منهم أبو صخر الهذلى، فإنه أتى من ذلك بما يكاد لجودته أن يقال فيه إنه غير متكلف ".

فالترصيع – فى نظر قدامة – لا يكون عنصراً جماليا فى الشعر إلا إذا تلاءم مع غيره من العناصر، وتآزر معها فى بناء شكل فنى. وقدامة يعبر عن هذا التلاؤم بقوله :

"أن يأتى له فى البيت موضع يليق به "، أى أن الترصيع إنما يستمد جماله الفنى من تفاعله مع سياقه الخاص، وبالتالى فإنه يفتقد سمة الجمال، ويصبح أمارة على التكلف إذا افتقد علاقته بالسياق، وأصبح مجرد طلاء سطحى، أو حلية خارجية تفوَّف بها لغة الشعر".

هذا الربط الوثيق بين الجمال الفنى لصور البديع والوظيفة التعبيرية لكل منها فى سياقها الخاص هو ما نجده لدى كثير من النقاد والبلاغيين فى القرنين الرابع والخامس الهجريين كالآمدى والقاضى الجرجانى والرمانى والباقلانى فى القرن الرابع، ثم ابن سنان الخفاجى وابن رشيق وعبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس . وهذا يعنى أن النظرة إلى البديع ظلت نظرة فنية ما بقيت صوره تدرس مع غيرها من الصور والألوان البلاغية فى إطار كل واحد أو علم واحد هو علم البلاغة أو الفصاحة، إذ إن البديع لم يكن آنذاك (كما آل به الأمر بعد تقسيم البلاغة) على هامش البلاغة، بل من صميمها ...

وليس فى وسعنا فى هذا المقام الضيق أن نتابع – متابعة تفصيلية – كل هؤلاء البلاغيين فى موقفهم من البديع وآراءهم فى فنية صوره، وبحسبنا أن نجتزئ هذا النص من كتاب " أسرار البلاغة " لعبد القاهر الجرجانى كى يتجلى لنا من خلاله إلى أى حد كانت فنية البديع فى نظر ذلك الرجل مرتبطة بوظيفته التعبيرية وأثره الفنى فى المعنى .

يقول عبد القاهر فى دعم ما يراه من أن الحسن أو الجمال الفنى لا يكون فى اللفظ إلا بسبب المعنى:

" وهاهنا أقسام قد يتوهم فى بدء الفكرة وقبل إتمام العبرة أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس إلى ما يناجى فيه العقل والنفس، ولها إذا حقق النظر مرجع إلى ذلك، ومنصرف فيما هنالك، منها التجنيس والحشو:

أما التجنيس: فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا، أتراك استضعفت تجنيس أبى تمام فى قوله :

ذهبت بمذهبه السماحةُ فالتوتْ فيه الظنونُ أمذهب أم مذهب

واستحسنت تجنيس القائل:

ناظراه فيما جنى ناظراه أودعانى أمت بما أودعانى

لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت فى الثانى ؟ ورأيتك لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفا مكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار التجنيس وخصوصا المستوفى منه المتفق فى الصورة من حلى الشعر، ومذكورا فى أقسام البديع ...

وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلا ولا تجد عنه حولا، ومن هاهنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه : ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه ... وذلك كما يمثلون به أبدا من قول الشافعى رحمه الله تعالى وقد سئل عن النبيذ فقال :

" أجمع أهل الحرمين على تحريمه " ومما تجده كذلك فى قول البحترى :

يعشى عن المجد الغبى ولن ترى فى سؤدد أربا لغير أريب

وقوله:

فقد أصبحت أغلب تَغْلَبيٍّ على أيدى العشيرة والقلوب

... ومثال ما جاء من السجع هذا المجىء، وجرى هذا المجرى فى لين مقادته، وحل هذا المحل من القبول قول القائل: **" اللهم هب لى حمدا، وهب لى مجدا فلا مجد إلا بفعال، ولا فعال إلا بمال "** وقول ابن العميد: **" فإن الإبقاء على خدم السلطان عدل الإبقاء على ماله، والإشفاق على حاشيته وحشمه عدل الإشفاق على ديناره ودرهمه ...**

وأما الحشو [١]: فإنما كرم وذم وأنكر ورد لأنه خلا من الفائدة ولم تَحْلَ منه بعائدة، ولو أفاد لم يكن حشوا، ولم يدع لغوا، وقد تراه مع إطلاق عدا الاسم عليه واقعا من القبول أحسن موقع، ومدركا من الرضى أجزل حظ، ذلك لإفادته إياك، على مجيئه مجىء ما لا يعول فى الإفادة عليه، ولا طائل للسامع لديه، فيكون مثله مثل الحسنة تأتيك من حيث لم ترتقبها، والنافعة أتتك ولم تحتسبها...

وأما التطبيق والاستعارة : وسائر أقسام البديع، فلا شبهة أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعانى خاصة من غير أن يكون للألفاظ فى ذلك نصيب، أو يكون لها فى التحسين أو خلاف التحسين تصعيد وتصويب... [٢].

إن هذا النص (الذى آثرنا أن ننقله على طوله) لعبد القاهر ينم عن رؤية ثاقبة لطبيعة الجمال الفنى فى صور البديع، وهى رؤية لم يطورها أو يتابعه فيها – فى الأقل – من خلفه أو سار على دربه من البلاغيين . أجل إن كثيرا من هؤلاء قد شغفوا بالبديع وزادت صوره على أيديهم (حتى بلغت ما يزيد على المائة بكثير لدى بعضهم) ولكنها كانت زيادة الورم والترهل، لا زيادة الخصب والنماء، فأصيب البديع على أيديهم بالوهن والسقم ومُنِىَ بالعقم والجمود، وافتقدت صوره تلك النظرة الفنية التى تحتكم إلى الذوق السليم، وترتكز على البصيرة الواعية فى تمييز جيدها من رديئها .

ونستطيع فى نهاية هذه النقطة أن نجمل النتائج التالية :

١- إن البديع كان يمثل فى نظر النقاد والبلاغيين – حتى القرن الخامس –

---

(١) يقصد بالحشو الاعتراض.

(٢) أسرار البلاغة: صفحات ٩٩، ١٠٠، ١٠٣، ١٠٤، ١١١، ١١٢، والنص غير متصل.

عنصرا أصيلا من عناصر الصورة الفنية فى الشعر، ومن هذه الزاوية كان شموله للاستعارة فى نظرهم، وكانت السرقة المعيبة فى رأيهم هى سرقة البديع .

٢- إن إعجاب هؤلاء النقاد والبلاغيين بصور البديع كان رهن الإحساس بالوظيفة التعبيرية لكل منها فى سياقها الخاص، فالصورة الجيدة هى تلك التى يقتضيها السياق ويتطلبها المعنى فتأتى فى موطنها طبيعية غير متكلفة أى أن الجمال الفنى للبديع فى نظرهم لم يكن هو الجمال الشكلى البحت، بل كان هو الجمال التعبيرى الذى يستمد الشكل فيه جماله من أثره فى المضمون .

٣- إن تناول هؤلاء النقاد والبلاغيين لصور البديع كان – فى الأغلب الأعم – هو التناول الفنى الذى لا يهتم بتعريف الصورة وبيان أقسامها قدر اهتمامه بعرض أمثلتها، والصدور عن الذوق السليم فى تمييز الجيد والردىء منها .

ثانيا: البديع لدى البلاغيين المتأخرين (منذ السكاكى ...):

الصورة التى بدا عليها البديع لدى هؤلاء البلاغيين تختلف اختلافا يكاد يكون جوهريا عن تلك الصورة التى رأيناه عليها فى النقطة السابقة . وحسبنا أن نشير إلى ما يلى من ظواهر هذا الاختلاف:

١- استقلت صور البديع عن غيرها من الصور والألوان البلاغية (التى كان مصطلح البديع يطلق على بعضها) . وأصبحنا نسمع – لأول مرة – مصطلح – " علم البديع " الذى يوازى أو – بعبارة أدق – يذيل علمى المعانى والبيان فى نظر هؤلاء .

٢- أصبح دور البديع مقصورا على مجرد التحسين والتزيين، وهذا ما ينص عليه صراحة ذلك التعريف السائد للبديع لدى هؤلاء البلاغيين

فهو " علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة [١]" وهذا يعنى أن الصورة البديعية قد تجردت عن وظيفتها التعبيرية فى نظرهم وأصبح جمالها مجرد طلاء أو جمال شكلى فحسب .

٣- كان تناول هؤلاء البلاغيين لصور البديع هو التناول المنطقى الذى يعنى بالتعريف والتقسيم والحصر، فأصبح " البديع " معرضا لحشد من التقسيمات والمصطلحات التى لم يكن له بالكثير منها عهد .

٤- تكاد مباحث البديع لدى هؤلاء البلاغيين تفتقد ظاهرة التذوق والتحليل الفنى الذى يكشف عن أسرار الأساليب الفنية ويبرز خصائصها الجمالية، فالأمثلة والنماذج التى يسوقونها فى تلك المباحث، لم تكن – رغم كثرتها – سوى (شواهد) على ما تساق إزاءه من صور، هذا فضلا عن أن كثيرا من تلك الأمثلة – كما سنرى – كانت رديئة مسفة ترسف فى قيود الصنعة وأغلال الافتعال .

لقد كان وراء تلك الظواهر أسباب عديدة لعل من أهمها أن الأدب العربى فى تلك الحقبة كان قد آل إلى الإسفاف والانحطاط فتردى الكثير من نماذج الشعر والنثر فى هوة الشكلية الجافة والتصنع المقيت فأصبح الكاتب والشاعر – كما يقول د . شوقى ضيف – " لا يفكران فيما يقولانه وإنما يفكران فى الوسائل إليه من الصور البيانية والبديعية، وحتى هذه الصور تكررت تكرارا مملا بحيث نحس كأن العقول عقمت، وكأنه لم يعد من الممكن أن نقرأ لشاعر أو كاتب فيه ما يطرفنا أو يلذنا أو يمتعنا ...

وحتى الصور البيانية والبديعية تفقد بهاءها القديم لكثرة تردادها وما يداخلها من تعقيدات ثقيلة، وطبيعى أن يفقد الأدباء فى ثنايا ذلك شخصياتهم : إذ أصبحوا نسخا مكررة، كل منهم تكرار لزميله، تكرار يرسل الملل إلى النفس [٢]" .

---

(١) الإيضاح، ص ١٩٢.

(٢) البلاغة تطور وتاريخ، ص ١٧٢.

ونود – فيما يلى – أن نستعرض بعض صور البديع كما تناولها هؤلاء البلاغيون كى تتجلى لنا طبيعة هذا التناول:

المبحث الثانى

من صور البديع اللفظية (المحسنات اللفظية)

الصورة الأولى- الجناس:

اصطلح البلاغيون على تقسيم المحسنات البديعية إلى محسنات لفظية ومحسنات معنوية. ومن الأولى فى نظرهم الجناس، وهو– حسب تعريفهم– تشابه الكلمتين فى اللفظ مع اختلاف المعنى .

والجناس حسب تقسيم البلاغيين له قسمان: تام وغير تام

أولا- الجناس التام:

وهو ما اتفق فيه اللفظان فى أربعة أشياء:

أ) هيئة الحروف من حيث الحركات والسكنات.

ب) عددها .

ج) نوعها.

د) ترتيبها .

والجناس التام ينقسم فى نظرهم أقساما منها : المماثل، والمستوفى، والمركب .

أما التام المماثل: فهو ما كان فيه اللفظان من نوع واحد من حيث الاسمية أو الفعلية، مثال ذلك قوله جل شأنه : ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُواْ غَيْرَ سَاعَةٍۚ ﴾ [الروم: آية ٥٥] وقول البحترى:

إذا العينُ راحتْ وهى عينٌ على الهوى فليس بسر ما تسر الأضالع

فالعين الأولى هى: الباصرة، أما الثانية فهى الجاسوس .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر :

يـا إخـوتى مـذ بانـت النجـب وجـب الفـؤاد وكـان لا يجـب

فـارقتكم وبقيـتُ بعـدَكم مـا هكـذا كـان الـذى يجـب

أما التام المستوفى: فهو ما كان فيه اللفظان من نوعين مختلفين من حيث الاسمية والفعلية كقول أبى العلاء المعرى:

لو زارنا طيف ذات الخال أحيانا ونحن فى حفر الأجداث أحيانا

وقول الآخر:

دهرنـا أمـسى ضـنينا باللقـا حتـى ضـنينا

يـا ليـالى الوصـل عـودى واجمعينـا أجمعينـا

أما التام المركب: فهو ما كان أحد ركنيه مركبا من كلمتين، مثال ذلك قول أبى الفتح البستى:

إذا ملـك لـم يكـن ذاهبـة فدعـه فدولتـه ذاهبـة

وقول الآخر:

ما لى أعذب نفسى فى مطامعها والنفسُ تـأنفُ تهذيبى وتهذى بـى

إذا سبقت علـى دهـرى بتجربـة تأبى المقـاديرُ تجريبى وتجرى بـى

وقد بالغ بعض الشعراء المتأخرين فى تكلف هذا اللون من الجناس، فأتوا بالطرفين – معا – مركبين، ومن ذلك قول الشاعر :

أرى مجلـس الـسلطان تقـضى إلى روض مجد بالسماح مجود

وكـم لجبـاه الـراغبين لديـه مـن مجـال سجود فـى مجـالس جـود

وقول الآخر:

إلـى حتفـى سـعى قـدمى أرى قـدمى أراق دمـى

ثانيا- الجناس غير التام:

وهو ما يختلف فيه اللفظان فى واحد من الوجوه الأربعة التى تشترط فى الجناس التام، وقد أسرف البلاغيون فى وضع المصطلحات التى تميز كل وجه من تلك الوجوه :

(أ) فإذا كان الاختلاف فى هيئة الحروف أطلقوا عليه (المحرف) فالمحرف هو ما يختلف فيه اللفظان من حيث الحركات والسكنات، كما فى قول الشاعر :

ولم أر مثل الشكر جنة غارس ولا مثل حسن الصبر جنة لابس

وقول المعرى :

والحسن يظهر فى شيئين رونقه بيت من الشعر أو بيت من الشعر

(ب) وإن كان الاختلاف بين اللفظين فى عدد الحروف أطلقوا عليه (الناقص) من ذلك قوله جل شأنه : ﴿وَٱلْتَفَّتِ ٱلسَّاقُ بِٱلسَّاقِ ۞ إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ ٱلْمَسَاقُ﴾ [القيامة: الآيتان ٢٩-٣٠].

وقول أبى تمام :

يمدون من أيد عواص عواصم تصول بأسياف قواض قواضب

وقول أبى الفتح البستى :

أبا العباس لا تحسب بأنى لشيبى من حلى الأشعار عارى

فلى طبع كسلسال معين زلال من ذرى الأحجار جارى

إذا ما أكبت الأدوار زندا فلى زند على الأدوار وارى

(ج) وإن كان الاختلاف فى نوع الحروف – ويشترطون ألا يكون الاختلاف بأكثر من حرف – سمى الجناس حينئذ عندهم (المضارع أو اللاحق)، فالمضارع هو ما يكون الحرفان المختلفان فيه متحدين

أو متقاربين فى المخرج، وذلك كما ورد فى الحديث الشريف: **" الخيل معقود فى نواصيها الخير إلى يوم القيامة "** .

ومن ذلك قول الشريف الرضى :

لا يـذكر الرمـل إلا حَـنَّ معتـرب   لـه لـدى الرمـل أوطـان وأوطـار

أمـا اللاحـق : فهـو مـا كـان الحرفـان المختلفـان فيـه متباعـدين مـن حيـث المخـرج، كمـا فـى قولـه عـز وجـل: ﴿ وَقِيلَ يَـٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي ﴾ [هود: الآية ٤٤] .

وقولـه جـل شـأنه ﴿ذَٰلِكُم بِمَا كُنتُمۡ تَفۡرَحُونَ فِي ٱلۡأَرۡضِ بِغَيۡرِ ٱلۡحَقِّ وَبِمَا كُنتُمۡ تَمۡرَحُونَ ﴾ [غافر: الآية ٧٥].

وقول البحترى :

لـست مـن ثـروة بلغـت مـداها   غيـر أنـى امـرؤ كفـانى كفـافى

(د) وإذا كـان الاخـتلاف فـى ترتيـب الحـروف فـإنهم يطلقـون عليـه مـصطلح **(جناس القلب)**:

ومن أمثلة جناس القلب قول العباس بن الأحنف :

حـسامك منـه للأحبـاب فـتح   ورمحـك منـه للأعـداء حتـف

وقول الآخر :

لاح أنـوار الهـدى   مـن كفـه فـى كـل حـال

وقد أدرج بعض البلاغيين فى هذا اللون من الجناس ضربا خاصا هو أقرب إلى الأحاجى والألغاز منه إلى الأدب والفن، هذا الضرب هو ما يسمونه (المقلوب المستوى) . والمقصود بـه قلب كل الحروف فى كلمتين أو أكثر شعرا أو نثرا بحيث تكون قراءتها من أولها إلى آخرها عين قراءتها من آخرها إلى أولها .

وقد برع الحريرى (صاحب المقامات) فى (صنع) أمثلة لهذا الضرب شعرا ونثرا، وأطلق عليه " ما لا يستحيل بالانعكاس " فمن أمثلته لديه نثرا " ساكب كاس " و " كبر رجاء أجر ربك " .

ومن أمثلته له نظما:

أسـنـد أخـا نباهـة ابـن إخـاء دنـسا

اسـل جنـاب غاشـم مـشاغب ان جلـسا

اسـكن تقـو فعـسى يـسعف وقـت نكـسا[1]

ومن أمثلة هذا الضرب لدى غير الحريرى قول القاضى الجرجانى :

مودتـه تـدوم لكـل هـول وهـل كـل مودتـه تـدوم

فتلك كلها أبيات وعبارات تقرأ عكسا كما تقرأ طردا، ولكنها كما ترى بادية التكلف والتحمل، إنها– دون شك– تنم عن براعة فائقة ولكنها بالقطع براعة البهلوانى العابث لا براعة الشاعر أو الأديب .

الصورة الثانية- السجع :

يدرج البلاغيون السجع فى المحسنات اللفظية، وهو– حسب تعريفهم له– ورود الفاصلتين[2] فى النثر على حرف واحد مع اختلافهما فى المعنى، وهم يقسمونه إلى أقسام ثلاثة يطلقون على كل نوع منها مصطلحا خاصا، وتلك المصطلحات هى: المطرف المتوازى المرصع

فالمطرف: هو ما تختلف الفاصلتان فيه من حيث الوزن ويكون اتفاقهما – فقط – فى الحرف الأخير، كما فى قوله جل شأنه ﴿ مَّا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا ۝ وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا ﴾ [نوح: الآيتان ١٣-١٤].

(١) انظر: فن الجناس ص ١٠٧.

(٢) المقصود بالفاصلة : الكلمة الأخيرة فى العبارة أو الجملة.

والمتوازى: هو ما تتفق فيه الفاصلتان فى الوزن مع اتفاقهما فى الحرف الأخير كما فى قوله عز وجل ﴿ فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ * وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ ﴾ [الغاشية: الآيتان ١٤-١٥].

أما المرصع: فهو ما تكون فيه ألفاظ العبارتين أو أكثرها متفقة فى الوزن والتقفية، كما نرى فى قول الحريرى: فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه " وقول أبى الفتح البستى: " ليكن إقدامك توكلا وإحجامك تأملا " .

وقد وضع البلاغيون لجودة السجع شروطا؛ أهمها :

١) عدم التكلف، أى أن يكون المعنى هو الذى اقتضى السجع

٢) ألا تكون العبارة الثانية أقصر من الأولى، فالسجع الجيد هو :

ما تتساوى فيه العبارتان أو العبارات، كما فى قوله عز وجل: ﴿ فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ * وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ ﴾ .

وكما فى قوله جل شأنه: ﴿ وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا * فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا * فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا ﴾ [العاديات: الآيتان ١-٣].

أو ما تكون فيه العبارة الثانية أطول من الأولى، كما فى قوله عز وجل: ﴿ بَلْ كَذَّبُوا بِالسَّاعَةِ وَأَعْتَدْنَا لِمَن كَذَّبَ بِالسَّاعَةِ سَعِيرًا * إِذَا رَأَتْهُم مِّن مَّكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَيُّظًا وَزَفِيرًا * وَإِذَا أُلْقُوا مِنْهَا مَكَانًا ضَيِّقًا مُّقَرَّنِينَ دَعَوْا هُنَالِكَ ثُبُورًا ﴾ [الفرقان: الآيات ١١-١٣].

يقول ابن الأثير فى استجادته للسجع فى الآيات " .. ألا ترى أن الفصل الأول ثمانى لفظات، والثانى والثالث تسع تسع (١)" .

والحق أنا لا نوافق على هذا الشرط الذى يردده – عدا ابن الأثير- كثير من البلاغيين – فهو فى نظرنا لون من التقنيات الشكلية الصارمة التى قد يكون فى

(١) المثل السائر ، ص٩٦.

التـزام الأديـب – أو إلزامـه– بهـا مـدعاة إلـى التكلـف وسـبيل إلـى تعميـة المعنـى (أى أنه قد يؤدى إلى نقض الشرط الأول الذى هو– فى نظرنـا– المعيار الحقيقى للسجع)؛ ذلك لأن الحرص على هذا التصاعد الكمى فى السجع قد يؤدى إلى حذف ما يقتضيه المعنى فى العبارة الأولى، والتطويل بذكر ما لا يقتضيه فى الثانية، وهذا يعنى أن المعنى أصبح تابعا لا متبوعا وهذا هو التكلف بعينه .

على أن من بين النماذج الفنية للسجع ما ينقض هذا الشرط من أساسه، لنتأمل – على سبيل المثال – قوله عز وجل فى سورة المدثر: ﴿ ذَرْنِي وَمَنْ خَلَقْتُ وَحِيدًا * وَجَعَلْتُ لَهُ مَالًا مَّمْدُودًا * وَبَنِينَ شُهُودًا * وَمَهَّدتُّ لَهُ تَمْهِيدًا * ثُمَّ يَطْمَعُ أَنْ أَزِيدَ * كَلَّا إِنَّهُ كَانَ لِآيَاتِنَا عَنِيدًا * سَأُرْهِقُهُ صَعُودًا ﴾ [المدثر: الآيات ١١-١٧] .

فهذه الآيات القرآنية المسجوعة لم تجر على هذا النسق التصاعدى الذى يحدده هؤلاء البلاغيون، فكل منها تخضع – طولا أو قصرا – للمعنى الذى سيقت لتجسيده . ولعلنا نلاحظ أن الآية الأخيرة منها هى (عكس ما يراه هؤلاء تماما) أقصر الآيات جميعها.

ولعل ذلك – والله أعلم – لأنها تحمل معنى الوعيد، فهى بهذا القصر تجعل ذلك الوعيد بمثابة طعنة سريعة نافذة، أو هوة سحيقة سريعا ما يهوى فى أعماقها ذلك الكافر الأثيم الذى طال تنعمه بنعم الله، وطال – على الرغم من ذلك – عناده لآياته.

ومن النماذج الفنية التى جاء السجع فيها على النحو الذى رأيناه فى النموذج القرآنى السابق قول الرسول صلى الله عليه وسلم للأنصار:

" إنكم لتكثرون عند الفزع وتقلون عند الطمع"، وكذا قوله: " رحم الله من قال خيرا فغنم.أو سكت فسلم " .

إن الإيقاع الموسيقى الذى يحدثه تماثل الفواصل أو السجع هو حقا ظاهرة من الظواهر الجمالية فى الأساليب الفنية، ولكنه لا يكون كذلك إلا إذا كان المعنى هو المقتضى له فى تلك الأساليب، فالسجع ليس غرضا يقصده الشاعر أو الأديب لذاته . اللهم إلا لدى الأدعياء المتطفلين على ساحة الشعر والأدب .

السجع- إذن – ليس غرضا يقصد لذاته فى الأساليب الفنية بصفة عامة وفى أساليب البيان القرآنى بصفة خاصة، إذ لو كان الأمر كذلك لجاء القرآن كله مسجوعا، أو لتضاعفت نسبة السجع فيه – فى الأقل – عما هو عليه، إذ إن كثيرا من الأساليب القرآنية كان يمكن الإتيان بها مسجوعة لولا ما يتعلق بها من دلالات فنية سامية لا تتحقق عن هذا الطريق: لننظر– على سبيل المثال– قوله جل شأنه فى سورة (الضحى): ﴿ فَأَمَّا ٱلۡيَتِيمَ فَلَا تَقۡهَرۡ * وَأَمَّا ٱلسَّآئِلَ فَلَا تَنۡهَرۡ * وَأَمَّا بِنِعۡمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثۡ ﴾ [الضحى: الآيات ٩-١١] وسنلاحظ أن الفاصلة فى الآية الأخيرة قد وردت بحرف الثاء، وهى بهذا لا تتوافق مع الفاصلتين السابقتين لها الواردتين بحرف الراء، بل إنها لا تتفق مع أى فاصلة سابقة فى السورة كلها، وقد كان يمكن (لو أن السجع مما يحرص عليه القرآن لذاته) أن ترد تلك الفاصلة الأخيرة بحرف الراء فيستبدل بـ " حدث " (خبر) مثلا، حتى تتفق الفواصل ويطرد السجع . ولكن الفاصلة على ما هى عليه فى السورة تؤدى غرضا فنيا لا ينهض به سواها فى هذا السياق .

فاختيار الفعل " حدث " مفيد أن الإعلام بالنعمة وإذاعتها بين الناس ينبغى أن يكون خافت النبرة لا عاليا جهوريا يذهب مذهب الغرور والرياء[(١)] .

(لاحظ أن الثاء من حروف الهمس، وأن الراء من الحروف المجهورة) وهكذا نرى أن إيثار السجع أو العدول عنه فى هذا البيان الخالد لا يكون إلا من أجل فائدة معنوية وغرض فنى .

بقى أن نشير إلى أن بعض البلاغيين المتأخرين قد ذهبوا إلى أن السجع غير مختص بالنثر، بل إنه يتحقق فى الشعر أيضا، ثم ميزوا بين لونين من السجع فى الشعر هما :

(أ) التشطير، وهو – كما يعرفه ابن حجة الحموى – " أن يقسم الشاعر

(١) انظر: دلالات التراكيب ص ٢٨٩. د. محمد أبو موسى .

بيته شطرين، ثم يصرع كل شطر منهما لكنه يأتى بكل شطر من بيته مخالفا قافية الآخر ليتميز كل شطر عن أخيه (١).

مثال ذلك قول الخنساء:

حامى الحقيقة محمود الخليقة مهدى الطريقة نفاع وضرار

وقول أبى تمام:

تدبير معتصم بالله منتقم لله مرتغب فى الله مرتقب

(ب) التشريع : المقصود به أن يبنى الشاعر بيته على قافيتين بحيث إذا أسقطت الجزء الأخير منه ظلت بقية البيت موزونة مقفاة، مثال ذلك قول الشاعر:

وإذا الرياحُ مع العشىّ تناوحت هوجِ الرمال – بكثبهن شمالا

ألفيتنا نفرى العبيط لضيفنا قبل القتال – ونقتل الأبطالا

وقد نظم الحريرى فى إحدى مقاماته قصيدة كاملة تحرى فى أبياتها جميعا هذا اللون من السجع، من تلك القصيدة :

يا خاطب الدنيا الدنية إنها شرك الردى- وقرارة الأكدار

دار متى ما أضحكت فى يومها أبكت غدا- بعدا لها من دار

غاراتها ما تنقضى وأسيرها لا يفتدى – بجلائل الأخطار

فاربأ بعمرك أن يمر مضيعا فيها سدى – من غير ما استظهار

واقطع علائق حبها وطلابها تلق الهدى- ورفاهة الأسرار

---

(١) خزانة الأدب ص١٧٣.

المبحث الثالث

من صور البديع المعنوية (المحسنات المعنوية)

الصورة الأولى- الطباق والمقابلة:

يجمع البلاغيون المتأخرون على أن الطباق والمقابلة من المحسنات البديعية (المعنوية)، وقد حاول كثير منهم التفرقة بين الظاهرتين، ولكنها – فيما نرى – تفرقة شكلية، لأن الظاهرة الثانية – كما سيتبين لنا – ليست إلا نتيجة للأولى ومظهرا من مظاهر التكثير الكمى لها .

ونود– فيما يلى– أن نتابع البلاغيين فى تناولهم لهاتين الظاهرتين، ثم نعقب على هذا التناول بما نراه .

(أ) الطباق:

وهو – كما يعرفه البلاغيون – " الجمع بين الضدين فى كلام أو بيت شعر"، وجريًا على عادتهم فى الحصر والاستقصاء أخذوا يرصدون الأنواع التى تتحقق فيها ظاهرة الطباق، فمن ذلك :

١- الطباق بين لفظين من نوع واحد :

بأن يكونا اسمين: كما فى قوله جل شأنه: ﴿وَمَا يَسْتَوِي ٱلْأَعْمَىٰ وَٱلْبَصِيرُ * وَلَا ٱلظُّلُمَٰتُ وَلَا ٱلنُّورُ * وَلَا ٱلظِّلُّ وَلَا ٱلْحَرُورُ * وَمَا يَسْتَوِي ٱلْأَحْيَآءُ وَلَا ٱلْأَمْوَٰتُ ﴾ [فاطر: الآيتان ١٩-٢٢].

أو فعلين: كما فى قول زهير:

ليث بعثّر يصطاد الرجال إذا ما الليث كذّب عن أقرانه صدقا

ومن ذلك قول أبى صخر الهذلى :

أما والذى أبكى وأضحك والذى أمات وأحيا والذى أمره الأمر

أو حرفين: كما فى قوله جل شأنه: ﴿لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا ٱكْتَسَبَتْ ﴾ [البقرة: الآية٢٨٦]. ومثل ذلك قول الشاعر :

على أننى راض بأن أحمل الهوى وأخلـص منـه لا علـى ولا ليـا

٢- الطباق بين لفظين من نوعين مختلفين:

كالطباق بين الاسم والفعل فى قولـه عز وجل: ﴿أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ﴾ [الأنعام: الآية١٢٢] ومن ذلك قول الشاعر:

بـساهم الوجـه لـم تقطـع أباجلـه يصان وهو ليوم الروع مبذول

٣- طباق السلب:

وهو الجمع بين فعلى مصدر واحد أحدهما مثبت والآخر منفى، أو أحدهما أمر والثانى نهى : مثال الأول قول الشاعر :

خلقـوا ومـا خلقـوا لمكرمـة فكـأنهم خلقـوا ومـا خلقـوا

رزقـوا ومـا رزقـوا سـماح يـد فكـأنهم رزقـوا ومـا رزقـوا

ومن الثـانى قولـه جل شـأنه: ﴿فَلَا تَخْشَوُا النَّاسَ وَاخْشَوْنِ﴾[المائدة: الآية ٤٤١].

٤- إيهام المطابقة:

وهو الجمع بين معنيين غير متقابلين معبرا عنهما بلفظين متقابلين مثال ذلك قول الشاعر :

لا تعجبـى يـا سـلم مـن رجـل ضـحك المـشيب برأسـه فبكـى

فالضحك فى البيت من جهة المعنى ليس بضد البكاء، لأنه كناية عن كثرة الشيب ولكنه من جهة اللفظ يوهم المطابقة .

(ب) المقابلة:

المقابلة كما أشرنا من قبل تقوم فى أساسها على التكثير الكمى للطباق، فهى– كما يعرفها الخطيب القزوينى – " أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم بما

يقابلهما أو يقابله على الترتيب[١] "... ويكاد تناول البلاغيين للمقابلة ينحصر فى رصد النماذج التى يتدرج فيها هذا التكثير الكمى فى المتقابلات على هذا النحو:

مقابلة اثنين باثنين:

كقوله عز وجل: ﴿ فَلْيَضْحَكُواْ قَلِيلًا وَلْيَبْكُواْ كَثِيرًا ﴾ [التوبة: الآية ٨٢] وقول الشاعر:

فتى تم فيه ما يسر صديقه   على أن فيه ما يسوء الأعاديا

مقابلة ثلاثة بثلاثة:

كقول أبى دلامة:

ما أحسن الدين والدنيا إذا اجتمعا   وأقبح الكفر والإفلاس بالرجل

وقول المتنبى :

فلا الجود يفنى المال والجد مقبل   ولا البخل يبقى المال والجد مدبر

مقابلة أربعة بأربعة :

مثل قول جل شأنه: ﴿ فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَاتَّقَىٰ وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَىٰ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْيُسْرَىٰ وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَىٰ وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَىٰ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْعُسْرَىٰ ﴾ [الليل : الآيات ٥-١٠].

مقابلة خمسة بخمسة:

كقول المتنبى:

أزورهم وسواد الليل يشفع لى   وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

مقابلة ستة بستة:

وذلك كما فى قول الشاعر:

على رأسِ عَبْدٍ تاجُ عزٍّ يَزينُه   وفى رِجلِ حُرٍّ قَيْدُ ذُلٍّ يَشينه

(١) الإيضاح ص ١٩٥.

وهكذا لا يعدو تناول البلاغيين لظاهرتى الطباق والمقابلة مجرد الحصر لصور كل منهما، ثم إيراد الأمثلة والشواهد التى تتحقق فيه كل صورة، فهو – إذن – التناول الشكلى والنظرة السطحية التى تشغلها القشور عن اللباب، فتكتفى برصد الظاهرة دون محاولة تحليل قيمتها الفنية، بالكشف عن أثرها فى المعنى وجلاء وظيفتها التعبيرية فى تشكيله .

إن النظرة إلى ظاهرتى الطباق والمقابلة ينبغى أن تتجاوز مجرد ملاحظة الجمع بين اللفظين المتضادين أو الألفاظ المتضادة، إذ إنهما ليستا مجرد زخرف أو طلاء شكلى يتشح به المعنى، بل هما – إذا أجيد توظيفهما – وسيلتان فنيتان لتصوير ما يحسه الشاعر أو الأديب من تناقض ومفارقة بين صور الحياة وأوضاعها، فدورهما فى تجسيد التجربة وتصوير المعنى دور أصيل .

أكلما اغتال عبدُ السوء سيدَه   وخانه فله فى مصر تمجيد

نامتْ نواطيرُ مصرَ عن ثعالبها   فقد بَشِمْنَ وما تفنى العناقيد

صار الخصىّ إمام الآبقين بها   فالحر مستعبد والعبد معبود

لنتأمل على سبيل المثال قول المتنبى :

فالطباق فى تلك الأبيات (بين العبد والسيد أو الحر – ثم بينه وبين المعبود) ليس مجرد زينة لفظية أو حلية فارغة المحتوى ولكنه أداة فنية تلعب دورا فعالا فى إبراز المفارقة بين صورتين أحسهما الشاعر : صورة هؤلاء العبيد الغرباء الذين تسللوا إلى عرش مصر فنهبوا خيراتها، وأذلوا أهلها – وصورة أولئك الأحرار من أبناء مصر الذين نكبوا بالوهن والتقاعس، فرضوا بهذا الذل، وقنعوا بالمهانة والاستعباد .

ولعلنا نلاحظ أخيرا أن وقوف البلاغيين عند مجرد الرصد الشكلى لظاهرتى الطباق والمقابلة كان وراء حشو هذا المبحث لديهم بكثير من النماذج المتكلفة التى تفتقد فيها هاتان الظاهرتان قيمتهما الفنية .

الصورة الثانية- التورية:

يعد البلاغيون التورية من المحسنات المعنوية، وهى عندهم " أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان حقيقيان أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية، ويريد المعنى البعيد ويورى بالمعنى القريب ". مثال ذلك لديهم قول الصفدى :

وصاحبٍ لما أتاه الغنى تاه ونفسُ المرء طماحة
وقيل هل أبصرت منه يدا تشكرها قلت ولا راحة

فللراحة معنيان : قريب غير مراد وهو الكف، إذ هو المتبادر بقرينه ذكر اليد وبعيد مراد وهو ضد التعب .

ويقسم البلاغيون التورية إلى : أ – مجردة ب- مرشحة ج- مبينة

(أ) المجردة: وهى التى لم يذكر فيها لازم من لوازم المعنى المورى به (القريب) ولا من لوازم المعنى المورى عنه (البعيد)، ومن ذلك إجابة أبى بكر ﵁ حين سئل عن النبى ﷺ عند هجرتهما : حيث قيل له: من هذا ؟ فقال:" هاد يهدينى الطريق " حيث أراد أبو بكر هاديا يهدينى إلى الإسلام ولكنه ورّى عنه بهادى الطريق الذى هو الدليل فى السفر .

(ب) المرشحة: وهى التى يذكر فيها لازم من لوازم المورى به (المعنى القريب) ومن أمثلهم لها قول يحيى بن منصور :

فلما نأت عنا العشيرة كلها أنخنا فخالفنا السيوفَ على الدهر
فما أسلمتنا عند يوم كريهة ولا نحن أغضينا الجفون على وقر

فلكلمة الجفون معنيان : قريب غير مراد وهو جفون العين، وبعيد مراد وهو: جفون السيوف أى أغمادها، والتورية هنا مرشحة لأنه ذكر فيها لازم من لوازم المعنى القريب وهو: الإغضاء

(ج) المبينة: وهى ما قرنت بما يلائم المعنى البعيد أو بما ينص عليه ويمثلون لها بقول ابن سناء الملك:

أمـــا والله لـــولا خـــوف ســـخطك لهـــان علـــى مـــا ألقـــى برهطـــك

ملكـــت الخـــافقين فتهـــت عجبـــا ولـــيس همـــا ســـوى قلبـــى وقرطـــك

فالمعنى القريب للخافقين هو: المشرق والمغرب، وهو غير مراد، أما المعنى البعيد المراد فهو قلبه وقرط محبوبه، وهو ما (بينه) الشاعر بعد ذكر الخافقين .

ولن يتسع المقام هنا لمتابعة البلاغيين فى الأمثلة التى ساقوها للتورية، فهى كثيرة ومستفيضة إلى الحد الذى دعا ابن حجة الحموى أن يفرد لها فى صفحات كتابه ما يزيد عن المائة بكثير .

ملخص الوحدة الرابعة

أ- تتبع نشأة مصطلح (البديع) ودلالاته، وقيمته فى التراث البلاغى.

ب- التعريف بأهم صور البديع اللفظية : الجناس – السجع، وأقسام كل منهما، والاستشهاد لكل قسم.

ج- التعريف بأهم صور البديع المعنوية : الطباق – المقابلة – التورية مع التمثيل لكل منها.

[?] أسئلة على الوحدة الرابعة

س١- بين الصور البديعية في كل مما يلي:

١- ووالله ما قَارَبَتْ إلا تَباعَدت بصَرْم ولا أَكْثَرَتْ إلاّ أقلّتِ.

٢- قال تعالى: ﴿أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ﴾ الأنعام: ١٢٢

٣- الدّهْرُ يَصْمُتُ وهُو أَبْلَغُ ناطِقٍ مِنْ موجزٍ نَدْسٍ ومن ثَرْثَارِ

٤- فَإِذَا حَارَبُوا أَذَلُّوا عَزِيزًا وَإِذَا سَالمُوا أَعَزُّوا ذَلِيلاً.

٥- وَمْنَظرٌ كان بالسراء يضحكني يا قربَ ما عادَ بالضَّراء يُبكيني

٦- قال تعالى: ﴿كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ﴾آل عمران: ١١٠

٧- قال تعالى: ﴿وَهُوَ الَّذِي يَتَوَفَّاكُم بِاللَّيْلِ وَيَعْلَمُ مَا جَرَحْتُم بِالنَّهَارِ﴾ الأنعام: ٦٠

٨- يا عاذلي فيه قلْ لي إذا بَدا كَيْف أسْلُو ؟

يمرُّ بي كلّ وقتٍ وكلَّمَا مرَّ يَحْلـو

١٠- عَضَّنا الدَّهْرُ بِنَابِهْ لَيْتَ مَا حَلَّ بِنَا بِهْ

١١- هَلْ لِمَا فَاتَ من تَلاقٍ تَلافِ أمْ لِشاكٍ من الصّبابة شافِي

١٤- قال ﷺ: "رحم الله عبدًا قال خيرًا فغنم، أو سكت فسلم".

١٥- وقال الثعالبي: الحقدُ صدأُ القلوب، واللّجاج سبب الحروب.

١٦- وقال بعضهم: "الإنسانُ بآدابِه، لا بزِيِّه وَثِيابهِ.

س٢- عرف بالمصطلحات البديعية التالية:

(الطباق- الجناس- السجع- التورية)

نموذج إجابة ☑

إجابة الأمثلة الخمسة الأولى من السؤال الأول:

١- الطباق هنا بين قوله: "قاربت" و"تباعدت" وبين قوله "أكثرت" و"أقلت".

٢- الطباق بين لفظتي "ميتًا" و"أحييناه".

٣- الطباق بين "يصمت" و"ناطق" وبين "موجزٍ" و"ثرثار" وهو من طباق الإيجاب.

٤- فِي البيت مقابلة بين (حاربوا: أذلوا. عزيزًا) و(سالموا. أعزوا. ذليلاً).

٥- في البيت معاظلة حيث وردت صفات متعددة على نحو واحد.

ثانيـًا

النقـد الأدبـي

الوحدة الأولى

مصطلحات ومفاهيم

الأهداف:

بعد دراسة هذه الوحدة، ينبغى أن يكون الدارس ملمًا بما يلى:

١- التعريف بمفهوم النقد الأدبى لغة واصطلاحا.

٢- التعريف بأبرز المصطلحات النقدية : الإصابة – عمود الشعر.

العناصر:

١- مفهوم النقد فى التراث العربى.

٢- مصطلح الإصابة.

٣- مصطلح عمود الشعر.

المبحث الأول

مفهوم النقد فى التراث العربى

من أبرز المعانى اللغوية التى استخدمت كلمة "النقد " للدلالة عليها فى اللغة العربية : التمييز بين الجيد والردىء ، تقول المعاجم اللغوية فى هذا المعنى : " نقد الدراهم والدنانير نقدا ، أو انتقدها انتقادا ، أو تنقدها تنقدا : ميز جيدها من رديئها ، أو صحيحها من زائفها ، ومنه قول الأعشى :

دَراهِمُنا كُلَّها جَيِّدٌ فَلا تَحبِسَنّا بِتَنقادِها

والنَقاد – بفتح النون – أو الناقد : هو الصيرفى الذى يزاول النقد بهذا المعنى ، ومنه قول الشاعر فى وصف ناقته :

تنفي يداها الحصى في كلِّ هاجرةٍ نفي الدراهمِ تنقادُ الصياريفِ

وتضيف المعاجم – إلى جانب هذا المعنى – عدة معان أخرى للفظة منها:

النظر : يقال : نقد الرجل الشىء أو نقد إليه ، اختلس النظر نحوه ، وظل ينقد بصره فى الشىء ، أدام النظر نحوه.

الفحص والاختبار : ومنه نقد الطائر فى الفخ أى ضربه بمنقاره ليختبره ويكشف عما وراءه من أمن أو خوف.

العيب والانتقاص : ومنه : نقدته الحية إذا لدغته ، ونقدت رأسه إذا ضربته، ومنه كذلك حديث أبى الدرداء : «**إن نقدت الناس نقدوك**» أى إن عبتهم واغتبتهم قابلوك بمثل صنعك.

أما استخدام لفظة "النقد" بمفهومها الاصطلاحى أى فى الدلالة على تقويم الأدب وتخليص جيده من رديئه فقد بدأ ظهوره فى تراثنا العربى منذ القرن الثالث الهجرى تقريبا، وقبل أن نسوق ما يتجلى فيه هذا الاستخدام نود أن نبادر بالإشارة إلى أمرين :

١- أن القول بأن المفهوم الاصطلاحى للنقد لم يظهر إلا خلال القرن الثالث لا يعنى خلو المراحل التاريخية السابقة على هذا القرن من النظرات أو المواقف النقدية : إذ المسلم به أن ميلاد المصطلح فى كل علم أو فن هو خطوة تالية لوجود العلم الذى يطلق عليه أو الظاهرة التى يشير إليها ، وسوف نرى بعد قليل أن تراثنا العربى منذ العصر الجاهلى يحفل بكثير من الآراء النقدية.

٢- أن هذا المفهوم الاصطلاحى للنقد لا يخرج عن المعانى اللغوية التى استخدمت اللفظة للدلالة عليها فى العربية ، فإذا كانت وظيفة الناقد بهذا المفهوم هى التمييز بين الجيد والردىء فى مجال الشعر والأدب (نقد الدراهم والدنانير) فإن هذا التمييز لا يتحقق فى صورته المثلى إلا بعد نظرة متأملة فى العمل الأدبى الذى تناوله (ظل ينقد بصره فى الشىء) وفحص واع لعناصره أو مقوماته للكشف عما يتمثل فيها من

أسباب الحسن والجمال أو أمارات القبح والقصور (نقد الطائر فى الفخ) كما أنه فى غير هذه الصورة المثلى قد يبادر إلى التركيز على ذكر المآخذ أو المثالب فى هذا العمل فحسب (إن نقدت الناس نقدوك).

أما النصوص التى وردت فيها لفظة "النقد " بهذا المعنى الاصطلاحى فمن أقدمها ذلك النص الذى يرويه أحد علماء القرن الثالث حيث يقول : " رآنى البحترى ومعى دفتر شعر فقال : ما هذا ؟ فقلت : شعر الشنفرى ، فقال : لقد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابة فما رأيته ناقدا للشعر ، ولا مميزا للألفاظ ورأيته يستجيد شيئا وينشده وما هو بأفضل الشعر فقلت : أما نقده وتمييزه فهذه صناعة أخرى ولكنه أعرف الناس بإعرابه وغريبه[١].

وفى أوائل القرن الرابع الهجرى ألف أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) كتابا بعنوان "نقد الشعر " وهو أول مؤلف فى تراثنا العربى – فيما نعلم – يتضمن عنوانه لفظة "نقد" بهذا المعنى الاصطلاحى الذى يحدده لهذا الكتاب حيث يقول :

"العلم بالشعر ينقسم أقساماً، فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه. وقد عني الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة، فاستقصوا أمر العروض والوزن، وأمر القوافي والمقاطع، وأمر الغريب والنحو، وتكلموا في المعاني الدال عليها الشعر، وما الذي يريد بها الشاعر. ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة"[٢].

---

(١) دلائل الإعجاز /١٩٥ ، والبحترى هو الشاعر المعروف المتوفى سنة ٢٨٤هـ.

(٢) نقد الشعر /٧٢، وتجدر الإشارة إلى أن الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى قد ذكر فى مقدمة تحقيقه لهذا الكتاب أن قدامة قد أغفل فى هذا النص جهود العلماء السابقين عليه فى تأصيل =

ولا نود هنا أن نطيل بإيراد كثير من النصوص النقدية الدالة على ذيوع استخدام لفظة النقد أو الناقد بهذا المعنى منذ القرن الثالث الهجرى ، وبحسبنا أن نضيف إلى النصين السابقين ما ذكره الآمدى (ت٣٧١هـ) فى كتابه "الموازنة بين أبى تمام والبحترى" وذلك حيث يقول على لسان أصحاب أبى تمام :

" إنما أعرض عن شعر أبى تمام من لم يفهمه لدقة معانيه وقصور فهمه عنه ، وفهمه العلماء والنقاد فى علم الشعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته لم يضره من طعن بعدها عليه "(١).

ولعلنا نستطيع القول فى ضوء النصوص الثلاثة السابقة : إنه مع بدء استخدام لفظة النقد بمعناها الاصطلاحى أى فى الدلالة على التمييز بين الجيد والردىء فى مجال الشعر والأدب – بدأت النظرة إلى النقد بوصفه "علما " مستقلا يتمايز من حيث الوظيفة والغاية من غيره من العلوم ، ومن ثم كان الإلحاح – كما رأينا فى النصوص الثلاثة – على تأكيد القول بأن استحسان الشعر أو استهجانه لا يكون "نقدا " بهذا المفهوم إلا إذا صدر عن " الناقد المتخصص"(٢). المهيأ بطبيعة خبراته وأدواته الثقافية الخاصة لفهم الشعر وتذوقه ، فالنقاد أو "أهل العلم بالشعر " هم أكثر الناس مدارسة له ووعيا بتقاليده، وخبرة بجمالياته ، ومن ثم فهم أولى الناس بالحكم عليه ، ذلك الحكم الذى لا يكون بحال من الأحوال ضربا من ضروب التعسف أو لونا من ألوان الاستبداد ، إذ إنه نتاج ثقافة واسعة ، وطبع مهيأ وذوق مصقول.

= قواعد النقد الأدبى كالأصمعى وابن سلام والجاحظ وغيرهم ، والواقع أنه ليس فى هذا النص ما يبرر هذه التهمة ، ذلك أن ابن قدامة لا يدعى أن أحدا من السابقين عليه لم ينظر فى نقد الشعر ، وإنما يدعى أن أحدا منهم لم يسبقه إلى تخصيص مؤلف مستقل لهذا الغرض وهذا أمر نوافقه عليه فى ضوء ما هو معلوم من أن المؤلفات النقدية فى القرن الثالث كانت أقرب إلى الموسوعات التى اختلطت فيها النظرات النقدية بالرواية وتاريخ الأدب.

(١) الموازنة ٢١/٢٠.

(٢) لنا عودة إلى تجلية موقف نقدنا العربى القديم فى هذا الصدد بعد قليل.

يقول الآمدى فى ذلك:

" من سبيل من عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة له أن يقضي له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيه، ويقبل منه ما يقوله، ولا ينازع في شيء من ذلك؛ إذ كان من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظراً في الخبرة وطول الدربة والملابسة..."(١).

وكثيرا ما نرى فى تراثنا العربى – لتأكيده هذه الحقيقة – إلى التنظير بين ناقد الشعر وناقد الدراهم والدنانير (وهو من أبرز المعانى اللغوية للفظة كما أشرنا) فإذا كنا نسلم للأخير تمييزه بين الجيد والردىء فى مجال عمله ، فعلينا أن نسلم للأول – بلا جدال – حكمه باستحسان الشعر أو استهجانه ، من ذلك على سبيل المثال ما يرويه ابن سلام الجمحى (أحد نقاد القرن الثالث) عن "خلف الأحمر" حيث يقول:

" قال قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالى ما قلت فيه أنت وأصحابك – فقال خلف : إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف: إنه ردىء ، فهل ينفعك استحسانك إياه ؟!" (٢).

بقى أن نشير إلى أن النقد فى تراثنا العربى فى الأعم الأغلب من ممارساته قد دار حول الشعر ، ولعلنا لاحظنا أن لفظة النقد فيما أوردناه من نصوص لم تكن تعنى إلا نقد الشعر ، أما النثر بفنونه المختلفة التى كثرت وتنوعت فى هذا التراث (كالخطابة والقصص والرسائل والوصايا والمقامة) فإنه لم يظفر فى هذا النقد بمثل تلك الخطوة التى ظفر بها الشعر: فن العربية الأول.

---

(١) السابق /٣٧٤-٣٧٥.

(٢) طبقات فحول الشعراء ، ج١/٧.

المبحث الثانى

الإصـــابة

... مصطلح يقصد به إصابة الشعر للغرض، أي أن يصوغ الشاعر من المعاني، ويأتي من الصفات ما يحقق الغرض تحققا قويا، فإذا كان لكل غرض وجود أو ماهية مستقلة، فالشعر المصيب هو الصورة المثلى لتحقق تلك الماهية، والشاعر المصيب هو الذي يستطيع بفطنته وذكائه أن ينفذ إلى تلك الماهية فيصورها، معتمدا في إصابتها على ما هو جوهري في تحقيقها.

وعلى هذا فإن المدح المصيب هو ما يبلغ به الشاعر أقصى غاية بحيث يجعل من ممدوحه "مثالا" أو "نموذجا" للمدح، والغزل المصيب هو ما يرسم فيه الشاعر لمحبوبته صورة مثلى للمرأة المتغزل بها وهكذا.

ومن هذا المنطلق كثر حديث النقاد عن أنسب بيت، وأهجى بيت(١)..إلخ

ومصطلح الإصابة هو أحد المصطلحات المستمدة من البيئة البدوية (كالعمود أو البيت مثلا) فالشاعر المصيب كالرامي الذي يصيب الغرض أو الرمية، وقد أفصح الجاحظ عن ذلك بقوله:

"وهم يمدحون الحذق والرفق والتخلص إلى حبات القلوب، وإلى إصابة عيون المعاني ويقولون: أصاب الهدف إذا أصاب الحق في الجملة، ويقولون: قرطس فلان، وأصاب عين القرطاس إذا كان أجود إصابة من الأول، فإذا قالوا: رمى فأصاب الغرة، وأصاب عين القرطاس فهو الذي ليس فوقه أحد، ومن ذلك قولهم: يفل المحز، ويصيب المفصل ويضع الهناء مواضع النقب"(٢).

وعبارات الجاحظ تدل على أن الإصابة في نظره درجات، أجودها على حد تعبيره: إصابة "عيون المعاني" أو "غرتها" ، وهو يعني بذلك تحقيق

---

(1) انظر في ذلك: العمدة، ج/٢، ص ١٢٠، ١٣٩، ١٤٠، ١٧٥.

(2) البيان والتبيين ج١٤٧/١.

"النموذج" أو "الصورة المثلى" للغرض، ولعل هذا ما عناه بقول: "فهو الذي ليس فوقه أحد".

وإذا كان الجاحظ قد قرن إصابة الشاعر بإصابة الرامي للغرض فإن بعض النقاد (انطلاقا من هذا الفهم) قد سمى إخفاق الشاعر في تحقيق تلك الإصابة إخلاء (والإخلاء هو انحراف السهم عن الرمية):

يقول البحتري: "كنت في مجلس فيه علي بن الجهم، فتذاكرنا الشعراء المحدثين، فمر ذكر أشجع فقال فيه: "ربما أخلى"، فلم أدر ما قال، وأنفت من سؤالي عن معناه فنظرت في شعر أشجع، فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولة خالية من المعاني، فعلمت أنه أراد ذلك، وأن معناه أن الرامي إذا لم يصب برشقه الغرض بشيء قيل: أخلى، فجعل ذلك قياسا"[١].

فالعبارات الأخيرة في هذا النص توضح لنا مدلول "الإخلاء"، فالمعاني التي قد تمر أبيات أشجع مغسولة منها ليست هي المعاني أو الأفكار الجزئية؛ إذ إن هذه لا يخلي منها الشعر بحال من الأحوال، وإنما المقصود بها الأغراض، أي أن شعر أشجع إنما صار مخلى أو مغسولا من المعاني لافتقاده –في نظر هذين الشاعرين- الإصابة بمعناها سالف الذكر.

وقد أورد المرزوقي في حديثه عن عمود الشعر مصطلح الإصابة في الوصف، وجعل عياره ما أوتيه الأديب من ذكاء وفطنة "فبهما يدرك ما هو أشد لصوقا بالشيء فيكون من صفاته الأساسية، وما لا يكون ذا لصوق وامتزاج به لا يكون من الصفات الأساسية"[٢].

فالإصابة تتحقق – في نظر المرزوقي- بالاعتماد في تصوير الشيء على ما هو جوهري أو حقيقي من صفاته لا ما هو عرضي أو زائل من تلك

---

(1) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي/ الأوراق/ ط العبادي بالقاهرة سنة ١٩٣٤/٨١. وانظر الموشح/٢٩٥.

(2) شرح ديوان الحماسة ج١/١٦.

الصفات، والشاعر إنما يهتدي لذلك بحسه المرهف، وطبعه المواتي، وذكائه الخلاق، ومقتضى تلك النظرة أن الفن ليس رصدا للواقع، أو نقلا أمينا له، فالفن إنما هو اختيار، والشاعر العبقري يختار في رسم نماذجه عناصر تخلد لا أعراضا تزول، ومعنى ذلك أن "الإصابة"، في نظر المرزوقي هي طموح إلى رسم مثل عليا تتجاوز حرفية الواقع لتسمو به، وتقوده إلى طريق الكمال.

وقد تردد مصطلح الإصابة غير مرة على لسان قدامة بن جعفر في أثناء حديثه عن أغراض الشعر، حيث أخذ يحدد في كل غرض مجموعة المعاني أو الصفات اللائقة به، والتي تتحقق بها- في نظره- تلك الإصابة، فمدح الرجال يكون بالعقل والشجاعة والعدل والعفة، ومن ثم كان "القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيبا، والمادح بغيرها مخطئا، وتتحقق إصابة الغرض في الهجاء بأن يعمد الشاعر إلى أضداد الصفات السابقة "فكلما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى له"، والنسيب المصاب به الغرض "هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة"[(١)].

ونظرة إلى تلك الصفات التي يحددها قدامة لتحقيق الإصابة في أغراض الشعر، تكشف لنا أنها صفات نفسية أو فضائل خلقية، ومغزى ذلك أن "النموذج" في الشعر ينبغي أن يكون في نظره "نموذجا إنسانيا" غايته تهذيب الإنسان وتربيته، والسمو به في درجات الإنسانية، ومن ثم فإنه لا يقوم إلا على ما هو جوهري في ذلك الإنسان من فضائل وصفات، ومن هنا كان إعجاب قدامة بمقالة عمر بن الخطاب في زهير: "إنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون في الرجال"[(٢)].

وبناء على ذلك فقد استبعد قدامة من الإصابة في المدح كل ما كان قائما على أوصاف الجسم من جمال أو زينة مثلا، أو على ما يمتلكه الإنسان من

---

(1) نقد الشعر/ ٣٩، ٥٥، ٧٣. وانظر ص ٦٠، ٦١، ٧٣، ٧٤.

(2) انظر السابق /٣٨.

مال، أو ما يختص به من جاه، أو ما يحوزه من سلاح وعتاد أو ما إلى ذلك؛ إذ إن هذه كلها أمور عرضية فيه لا صفات جوهرية تصلح لبناء ذلك "النموذج الإنساني"، وحسبنا أن نشير في هذا الصدد إلى استشهاد قدامة بموقف عبد الملك بن مروان من قول كثير في مدحه:

على ابن أبي العاصي دلاص حصينة   أجاد المسدي نسجها وأذالها

يئود ضعيف القوم حمل قتيرها   ويستظلع القرم الأشم احتمالها

فقال له عبد الملك: قول الأعشى لقيس بن معدى كرب أحسن من قولك حيث يقول له:

وإذا تجيء كتيبة ململومة   شهباء يخشى الزاهدون نهالها

كنت المقدم غير لابس جنة   بالسيف تضرب معلما أبطالها[١]

وقدامة يوافق عبد الملك على أن تصوير الأعشى للشجاعة أجود من تصوير كثيّر، فكثيّر قد اعتمد في تصويره للشجاعة على الصفات العرضية لها من كثرة السلاح والعتاد، أما الأعشى فقد بالغ في تصويرها وجعلها شجاعة حقة لا تحتمي بالأسلحة أو تتوارى خلف الحصون، والمبالغة على حد تعبير قدامة "أحسن من الاقتصار على الأمر الوسط"، وبعبارة أخرى: استطاع الأعشى أن يجعل من ممدوحه "نموذجا" أو "مثالا" في الشجاعة على حين أخفق كثيّر في ذلك.

ومن هذا المنطلق استجاد كثير من النقاد "المبالغة" أو "الغلو" أو "الإفراط" في الشعر، لأنها- في نظرهم- أدوات فنية لتحقيق "النموذج" أو "المثال الشعري"، وقد دارت تعريفاتهم لتلك الألوان حول محور واحد هو "الارتفاع بالمعنى إلى أقصى غاية"[٢]، وهو ما نعنيه الآن بعبارات: التجاوز عن حرفية الواقع أو معطياته والتركيز على حقيقته أو الصفات الجوهرية الدالة على تلك الحقيقة.

(1) انظر السابق/ ٤١.

(2) انظر في تعريف المبالغة والغلو: نقد النثر/ ٧١، والصناعتين/ ٢٨٠، ٢٨٧.

يقول قدامة بن جعفر مرجحا مذهب الغلو في الشعر على مذهب الاقتصار على الحد الوسط:

"إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم، ومن أنكر على مهلهل والنمر وأبي نواس قولهم المتقدم ذكره فهو مخطئ؛ لأنهم وغيرهم ممن ذهب إلى الغلو إنما أرادوا به المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود، ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت وهذا أحسن من المذهب الآخر"(١).

فقدامة يعلل استجادته لأمثلة المبالغة والغلو بأنها لا تتجاوز الحد الأوسط ببلوغها النهاية في النعت وخروجها عن الموجود إلى المعدوم إلا لغاية فنية هي تحقيق المثال الشعري، وقدامة إذ يدعم رأيه هذا بالإشارة إلى الفلاسفة اليونانيين إنما يريد - فيما يبدو لي - أرسطو الذي صرح صاحب "نقد النثر" باسمه في هذا الصدد"(٢).

وحقا كان في التراث الأرسطي في البيئة العربية ما يدعم هذا الرأي عند قدامة، فلقد جاء في كتاب الخطابة لهذا الفيلسوف: "وينبغي أن يحتال بكل جهة لتكبير الصغير إذا هو وصف، فإن الوصف يبنى من التكبير أو التعظيم"(٣).

والنقد العربي حافل بمواقف كثيرة لاستجادة النقاد للمبالغة في الشعر وتبريرها بأنها إذ تتجاوز الواقع إنما تحقق نموذجا مثاليا له.

ومن المواقف النقدية المبكرة في ذلك موقف امرأة امرئ القيس في الموازنة بين شعره وشعر علقمة في وصف الفرس، حيث فضلت على قول امرئ القيس:

---

(1) نقد الشعر، لقدامة، ص ٣٧، وانظر أمثلة الغلو التي أشار إليها / ٣٥-٣٦.

(2) انظر نقد النثر/ ٩٠.

(3) الخطابة لأرسطو، الترجمة العربية القديمة، النهضة المصرية ١٩٥٩ ص ٢١٧.

فللزجــر ألهــوبٌ وللــساق درة   وللسوط منـه وقـع أهوج مُنحَبُ

قولَ علقمة:

فــأدركهن ثانيــا مــن عنانـــه   يمــر كمــر الــرائح المتحلــب

ثم قالت لامرئ القيس: "علقمة أشعر منك، فقال: وكيف ذلك؟ قالت: رأيتك ضربت فرسك بسوطك، وحركته بساقك، ورأيته أدرك الصيد ثانيا من عنانه"(١).

فعلقمة – في نظر تلك المرأة- أشعر من امرئ القيس لأن الفرس الذي صوره قوي متوثب يدرك فريسته مكتمل النشاط، أو لنقل: إنه نجح في أن يصور بشعره نموذجا مثاليا للفرس الجيد.

وقد تقبل الذوق العربي- فيما يبدو- مبالغات الشعراء من أجل تلك الغاية الفنية لا سيما في شعر المديح، حيث كان السبق الفني فيه (فضلا عن العطاء المادي) لمن يبرز في هذا الميدان، بل إن الممدوح قد كان يلفت نظر مادحه- إذا ما أخفق أو قصر- إلى ذلك.

فلقد "دخل الأخطل على عبد الملك بن مروان فقال: يا أمير المؤمنين قد امتدحتك فاستمع مني، فقال عبد الملك: إن كنت إنما شبهتني بالصقر والأسد فلا حاجة لي في مدحك، وإن كنت قلت كما قالت أخت بني الشريد لأخيها صخر فهات، فقال الأخطل: وما قالت يا أمير المؤمنين؟ قال: هي التي تقول:

ومــا بلغـت كـف امــرئ متنــاول   مـن المجـد إلا حيث مـا نلـت أطـول

وما بلغ المهدون في القول مدحة   وإن أطنبـوا إلا الــذي فيــك أفــضل

وجــارك محفــوظ منيــع بنجــوة   مــن الــضيم لا يبكــي ولا يتــذلل

قال الأخطل: والله لقد أحسنت القول، ولقد قلت فيك بيتين ما هما بدون قولها، فقال: هات، فأنشأ يقول:

---

(1) انظر في تلك القصة: الموشح / ٢٨-٣٠، عيار الشعر/ ٩٦.

إذا مت مات الجود وانقطع الندى من الناس إلا من قليل مصرّد
وردت أكف السائلين وأمسكوا من الدين والدنيا بخلف مجدد[١]

والقصة السابقة تدل (فوق دلالتها على استجادة الممدوح للمبالغة) على وعي الشعراء بذلك، فالمدح الجيد في نظر الأخطل- كما يبدو من شعره ومن استحسانه لشعر الخنساء- هو ما اعتمد الشاعر فيه على المبالغة حتى يجعل من ممدوحه نموذجا يحتذى.

بقي أن نسأل: إلى أي حد استجاد هؤلاء النقاد المبالغة والغلو في الشعر؟

تقتضينا الإجابة عن هذا السؤال أن نعود إلى مفهوم الإصابة لدى هؤلاء النقاد فهي – كما أسلفنا- البلوغ بالمعنى إلى أقصى غاياته حتى يصير نموذجا، ومقتضى ذلك أن المبالغة تستجاد ما أدت تلك الغاية الفنية، أما إذا لم تحقق تلك الغاية وأدت – بالتالي- إلى غموض المعنى وتعميته، فإنها تمثل عبئا ثقيلا على كاهل الشعر، وتعد عيبا فاحشا فيه، وهذا ما رفضه النقاد القدماء تحت مصطلح "الإحالة".

يقول القاضي الجرجاني في التفرقة بين المستجاد والمعيب من تلك الألوان: "فأما الإفراط فمذهب عام في المحدثين، وموجود كثيرا في الأوائل، والناس فيه مختلفون، فمستحسن قابل ومستقبح راد، وله رسوم متى وقف الشاعر عندها ولم يتجاوز الوصف حدها، جمع بين القصد والاستيفاء، وسلم من النقص والاعتداء، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية، وأدته الحال إلى الإحالة، وإنما الإحالة نتيجة الإفراط، وشعبة من الإغراق، والباب واحد ولكل درج ومراتب"[٢].

فالإحالة معيبة في نظر الجرجاني، لأنها تتجاوز الرسوم التي ينبغي أن يقف عندها الشاعر لتحمد مبالغته أو يستجاد إفراطه، وتلك الرسوم –فيما أرى-

---

(1) المصون في الأدب، أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري، ص٦٣-٦٤.

(2) الوساطة/ ٣١٧.

هي وضوح المعنى في إطار الغاية التي يصل إليها الشاعر، أو النموذج الذي يرسمه، أما تجاوز الشاعر لتلك الرسوم فإنه يؤدي إلى تعمية المعنى وإحالته.

ويمكننا القول بناء على ذلك: إن النموذج الشعري الذي يتوصل الشاعر إلى إصابته بالغلو أو الإفراط ينبغي ألا تنبتّ الصلة بينه وبين الواقع، فليس للشاعر أن يناقض هذا الواقع، أو يصور ما يستحيل وقوعه فيه، ومعنى ذلك أن الشاعر وإن تجاوز حرفية الواقع فإن الصلة بين النموذج الذي يرسمه والواقع ينبغي أن تظل ماثلة على نحو ما، بحيث يظل النموذج صورة أسمى للواقع تعمل على تطويره، وتدفع به في طريق الكمال، وبهذا يقوم الفن بدور فعال في تطوير الحياة، والسير بها قدما إلى الأمام.

ومن هذا المنطلق يرى قدامة بن جعفر في "الغلو" تجاوزا "في نعت ما للشيء أن يكون عليه، وليس خارجا عن طباعه.."[١]. ولعله من أجل ذلك أيضا جعل مخارج أمثلة الغلو التي يستجيدها على "يكاد" فيقول – مثلا في قول أبي نواس:

وأخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك النطف التي لم تخلق

يقول: "وفي قوله حتى إنه لتهابك قوة لتكاد تهابك"[٢].

وقد تابعه أبو هلال العسكري في ذلك إذ يقول: "وإذا تحرز المبالغ، واستظهر فأورد شرطا أو جاء بـ"يكاد" سلم من العيب"[٣].

فتخريج أمثلة الغلو في نظر هذين الناقدين على المقاربة المستفادة من الفعل "يكاد"، ثم اشتراط قدامة عدم خروج النعوت في الغلو عن طباع الشيء- كل ذلك يدل على أن الغلو في نظر هذين الناقدين (كما هو عند الجرجاني) ينبغي ألا يتخذ وسيلة لمناقضة الواقع أو الانفصال نهائيا عنه.

---

(1) انظر: نقد الشعر/١٢٥ وما بعدها.

(2) السابق/ ٣٨، ١٢٦.

(3) الصناعتين/٢٨٦.

المبحث الثالث

عمـود الشعـر

... مصطلح "عمود الشعر" هو أحد المصطلحات التي ترددت في نقدنا العربي القديم، وهو يدل في تردده على الخصائص الأسلوبية أو المعنوية التي تشكل في منظور هذا النقد جوهر الشعر أو ما به قوامه.

أشار إلى هذا المصطلح أبو الحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠هـ)، حين قال: "إن عمود الشعر هو الأسلوب الذي سلكه فحول الشعراء من عهد الجاهلية وما بعده في بلاغة الكلام، وإحسان المعاني، والبعد عن التكلف، وتجنب استكراه الألفاظ والمعاني"(١).

وأشار إليه القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢هـ) حين قال: "وكانت العرب تفاضل بين الشعراء بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغزر، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر(٢).

أما المرزوقي (أحمد بن محمد بن الحسن ت ٤٢١هـ) فقد كانت وقفته لتحديد خصائص عمود الشعر أكثر تأنيا وأوفى بيانا، ومن ثم سيكون التعويل عليه في محاولة ضبط المصطلحات النقدية الخاصة بعمود الشعر:

فهو يقول: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف (ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات) والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة

---

(1) الموازنة، ج١، ٤٩٦.

(2) انظر الوساطة/٣٤.

أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار، فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء مستأنسا بقرائنه خرج وافيا، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته، وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجّنه عند العرض عليهما فهو المختار المستقيم... وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز فما وجداه صادقا في العلوق ممازجا في اللصوق يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه فذلك سيما الإصابة فيه، وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير فأحسنه ما لا ينتقض، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفة... وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن الطبع واللسان فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله بل استمرا فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالما وتقارنا، وعيار الاستعارة الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي بالاسم المستعار... وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية طول الدربة، ودوام الممارسة حكما بحسن التباس بعضهما ببعض، لا جفاء في خلالها، ولا نبو ولا زيادة ولا قصور، وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني قد جعل الأخص للأخص، والأخس للأخس، فهو البريء من العيب، وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها.

فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى عليها شعره فهو عندهم المفلق المعظم والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبعدد سُهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن"(١).

---

(1) مقدمة شرح ديوان الحماسة ج١/ ص١٦-١٨.

..لعلنا نلاحظ أن هذا النص الذي آثرنا أن ننقله على طوله حافل بالمصطلحات النقدية التي يحتاج كل منها إلى وقفة لتجلية غامضه، وتوضيح مدلوله بعبارات موجزة مركزة، وسنكتفي في هذا المقام بمصطلح "عمود الشعر" ثم مصطلح "العيار" ثم المصطلحات السبعة التي صرح المرزوقي بأنها عمود الشعر، وهذا ما سوف نحاوله بعون الله فيما يلي:

أ- عمود الشعر:

هذا المصطلح شأنه شأن كثير من مصطلحات نقدنا العربي القديم مستمد من معطيات البيئة البدوية التي احتضنت شعرنا العربي في عصوره الأولى، فالعمود في اللغة هو عمود الخيمة، أي هو العود الكبير أو العظيم الذي يركز في الأرض كي تقام عليه الخيمة وتشد بأعلاه وينشر من نقطة الربط العليا ثوب الخيمة حتى يشد بالأرض بالأوتاد على شكل قبة أو هرم، ومغزى ذلك أن هذا المصطلح يضفي على الخصائص السبع المذكورة في نص المرزوقي السابق أهمية قصوى تضارع في أهميتها للفن الشعري أهمية هذا العمود للخيمة.

ب- العيـــار:

العيار أو المعيار في اللغة هو آلة الضبط أو التعيير، والتعيير هو تحقيق الوزن أو الكيل على ميزان أو مكيال محقق المقدار مضبوط الحركة، لا زيادة فيه ولا نقصان عن الذي يستعمل له، يقال: عيّر الدينار إذا وزنه بدينار محقق الوزن، وعيّر المكيال كذلك.. ومؤدى ذلك أن مصطلح العيار هنا يراد به المقياس الذي يحتكم إليه في التمييز بين ما تحققت فيه الخصيصة التي تقاس إليه من خصائص عمود الشعر وما لم تحقق فيه(١).

ج - شرف المعنى وصحته:

تدور مادة (ش- ر - ف) حول معنى السمو والارتفاع وعلى هذا فإن المراد بشرف المعنى: بلوغ المعنى أقصى درجات كماله، فإذا كان الشاعر

---

(1) ينظر: شرح المقدمة الأدبية، محمد الطاهر ابن عاشور/٨٣.

مادحا وأراد وصف ممدوحه بالكرم مثلا جعله (أكرم) رجل، وإذا أراد في الهجاء الوصف بنقيض الكرم بالغ في هذا الوصف حتى يجعله (أبخل) رجل... وهكذا.

وأما المراد بصحة المعنى، فهو سلامته من الخلل والاضطراب أو التناقض..

د- جزالة اللفظ واستقامته:

عكس الجزالة الضعف، وعكس الاستقامة الميل والاعوجاج وعلى هذا فإن مصطلح "جزالة اللفظ" يراد به قوة يكتسبها اللفظ فيندرج في إطار عمود الشعر أو بفقدها فينسلخ من هذا الإطار ولكن ينبغي أن نبادر هنا بالإشارة إلى القوة المعنيّة بالجزالة في هذا المصطلح ليست صفة ملفوظة يلوكها اللسان (أي أنها ليست ماثلة في البنية الصوتية لهذا اللفظ) ولكنها صفة ملحوظة يدركها الفهم، أي أنها تعني قوة دلالة اللفظ على معناه وملاءمته للسياق الذي يرد فيه، هذا ما يبدو جليا على سبيل المثال في قول ابن الأثير: "وقد جاءت لفظة واحدة في آية وفي بيت، فجاءت في القرآن (جزلة متينة)، وفي الشعر (ركيكة ضعيفة)... أما الآية فقوله تعالى: ﴿إِنَّ ذَٰلِكُمْ كَانَ يُؤْذِي ٱلنَّبِيَّ ﴾[الأحزاب: الآية ٥٣] ، أما البيت فقول أبي الطيب المتنبي:

تلذ له المروءة وهي تؤذي ومن يعشق يلذ له الغرام[(١)]

وأما "استقامة اللفظ" فهو يعني براءة اللفظ من الانحراف أو الميل عن معناه، كاستعماله في غير معناه بسبب الخطأ، أو بسبب التعقيد المعنوي الذي ينحرف به اللفظ عن دلالته المتعارفة في عرف الاستعمال.

هـ- الإصابة في الوصف:

والمقصود بهذا المصطلح أن يركز الشاعر في وصف الشيء على أوصافه الجوهرية المائزة له عن سواه، ومعنى أنها "أوصاف جوهرية" أنها أوصاف ثابتة في الموصوف لصيقة به، أي لا تفارقه وليست أوصافا عرضية سريعة الزوال، ومن هذه الزاوية كان عيار الإصابة في الوصف كما صرح المرزوقي

---

(1) المثل السائر، ج١/ ص ١٦٧.

من قبل- ولنتأمل عبارته- "الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقا في العلوق، ممازجا في اللصوق، يتعسر الخروج عنه، والتبرؤ منه، فذلك سيما الإصابة فيه.

و- المقاربة في التشبيه:

صيغة المفاعلة في هذا المصطلح (المقاربة) تفيد المبالغة، ولذا فليس المراد بهذا المصطلح قرب كل من طرفي التشبيه من الآخر في الوصف؛ إذ إن التشبيه في حقيقته هو إلحاق ناقص بكامل أو الأقل بالأكثر... وإنما المراد قوة المشابهة بين الطرفين في وجه الشبه بحيث يستغني المشبه عن ذكر وجه الشبه[١].

ز- التحام أجزاء النظم والتئامها:

يقال في اللغة: لحم الثوب إذا نسجَ لُحمته، وهو ما يثني به الحائك نسج الثوب فيجعله أعلى فوق السدى الذي هو أسفل النسج، ويقال: لاءم الشيء إذا جعله متلائم الأجزاء، والمراد بهذين المصطلحين (التحام أجزاء النظم- التئامها) قوة التناسب الصوتي بين ألفاظ التعبير بحيث لا يتسبب عن اجتماعها أو ائتلافها في بنية العبارة ما يثقل على اللسان ثقلا لا يتمكن من تخفيفه، والصورة المقابلة لما يشترطه هذان المصطلحان هي ما أطلق عليها النقاد والبلاغيون مصطلح التنافر (تنافر الكلمة- تنافر الكلمات) ومن أمثلتهم المشهورة لتنافر الكلمة لفظة (الهعخع) بمعنى الكلمة ومن أمثلتهم لتنافر الكلمات قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر ... وليس قرب قبر حرب قبر

ح - مناسبة المستعار منه للمستعار له:

المراد بالمناسبة شدة الانتساب، وهذا المصطلح (مناسبة المستعار منه...) يراد به قوة الشبه بين طرفي الاستعارة، وهذا ما يذكرنا بمصطلح (المقاربة في التشبيه) والذي يعني كذلك قوة الشبه بين طرفي التشبيه الأمر الذي أدى إلى

---

(1) انظر شرح المقدمة الأدبية/٧٤.

التساؤل عن سر التفرقة بين المصطلحين وتخصيص التشبيه بمصطلح المقاربة وتخصيص الاستعارة بلفظ المناسبة.

وللإجابة عن ذلك نقول: لعل لفظ المناسبة كان يفيد - في نظر المرزوقي- درجة أعلى (من المقاربة) في الدلالة على قوة الشبه، ومن خصها بالاستعارة التي لا تفيد فحسب مشابهة أحد الطرفين للآخر، وأن هذا مثل ذاك، بل تفيد تناسي التشبيه والادعاء بأن أحد الطرفين صار هو الآخر، وأن هذا هو ذاك.. وعلى هذا الأساس خصت الاستعارة في "عمود الشعر" بالمناسبة التي هي أقوى المصطلحين في الدلالة على "قوة الشبه" بين الطرفين.

ط - مشاكلة اللفظ للمعنى:

ينبغي الإشارة في البداية إلى أن مصطلح المعنى في هذا التعبير لا يراد به المعنى المفرد أو المعجمي للكلمة، وبالتالي فإن مصطلح اللفظ فيها أيضا لا يراد به الكلمة المفردة الدالة على معنى معجمي مفرد؛ وذلك لأن ارتباط الكلمة المفردة بمعناها في اللغة لا يصنعه المتكلم أو الشاعر، فدلالة كلمة "أسد" مثلا على "الحيوان المعروف" لا ترتد إلى المتكلم باللغة بل إلى اللغة ذاتها.

على هذا الأساس نقول: إن المقصود بالمعنى هنا هو الغرض الذي يقصد الشاعر بشعره، وبالتالي فإن المقصود باللفظ هو الشعر الذي يؤدي به هذا الغرض، ولا عبرة بالكم هنا، إذ قد يكون هذا الشعر بيتا أو عدة أبيات، أو قصيدة بأكملها، وعلى ذلك فإن هذا المصطلح الأخير من مصطلحات عمود الشعر (مشاكلة اللفظ للمعنى) يقصد به الملاءمة بين التعبير الشعري والغرض، أي أن يحسن الشاعر اختيار الصورة التعبيرية التي تناسب الغرض الذي يقصده، والمشاكلة بهذا المفهوم هي ما قصدها القاضي الجرجاني بقوله: "ولا آمرك بإجراء الشعر كله مجرى واحدا ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك،

ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزّلت، وتفخّم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه.."[١].

وهي أيضا ما قصدها المرزوقي عند حديثه - كما أسلفنا- عن عيار هذا المصطلح بقوله:

"وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني، قد جعل الأخص للأخص، والأخس للأخس".

(1) الوساطة/١٩.

ملخص الوحدة الأولى

أ- تعريف (النقد) لغة واصطلاحا ، وبيان بداية نشأة هذا المصطلح.

ب- مفهوم الإصابة ، وحديث النقاد القدماء عنها ، وشروط الإصابة ، وبيان أثر مراعاة النقاد (الإصابة).

ج- مفهوم الشعر ، وخصائصه ، مفهوم كل منها.

? أسئلة على الوحدة الأولى

س١: عرف بمصطلح النقد لغة واصطلاحا ، وبين بداية نشأة هذا المصطلح.

س٢: عرف بالمصطلحات النقدية الآتية :

(شرف المعنى وصحته – المقاربة فى التشبيه – التحام أجزاء النظم والتئامها).

س٣: اكتب بالتفصيل حول مصطلح (ألإصابة).

س٤: اكتب بالتفصيل حول مصطلح عمود الشعر ، مبينا خصائصه التى حددها النقاد.

☑ نموذج إجابة

إجابة السؤال الثانى:

شرف المعنى: تدور مادة (ش- ر - ف) حول معنى السمو والارتفاع وعلى هذا فإن المراد بشرف المعنى: بلوغ المعنى أقصى درجات كماله، فإذا كان الشاعر مادحا وأراد وصف ممدوحه بالكرم مثلا جعله (أكرم)رجل، وإذا أراد في الهجاء الوصف بنقيض الكرم بالغ في هذا الوصف حتى يجعله (أبخل) رجل... وهكذا.

وأما المراد بصحة المعنى، فهو سلامته من الخلل والاضطراب أو التناقض..

المقاربة فى التشبيه: صيغة المفاعلة في هذا المصطلح (المقاربة) تفيد المبالغة، ولذا فليس المراد بهذا المصطلح قرب كل من طرفي التشبيه من الآخر في الوصف؛ إذ إن التشبيه في حقيقته هو إلحاق ناقص بكامل أو الأقل بالأكثر... وإنما المراد قوة المشابهة بين الطرفين في وجه الشبه بحيث يستغني المشبه عن ذكر وجه الشبه.

التحام أجزاء النظم والتئامها: يقال في اللغة: لحم الثوب إذا نسجَ لُحمته، وهو ما يثني به الحائك نسج الثوب فيجعله أعلى فوق السدى الذي هو أسفل

النسج، ويقال: لاءم الشيء إذا جعله متلائم الأجزاء، والمراد بهذين المصطلحين (التحام أجزاء النظم- التئامها) قوة التناسب الصوتي بين ألفاظ التعبير بحيث لا يتسبب عن اجتماعها أو ائتلافها في بنية العبارة ما يثقل على اللسان ثقلا لا يتمكن من تخفيفه، والصورة المقابلة لما يشترطه هذان المصطلحان هي ما أطلق عليها النقاد والبلاغيون مصطلح التنافر (تنافر الكلمة- تنافر الكلمات) ومن أمثلتهم المشهورة لتنافر الكلمة لفظة (الهعخع) بمعنى الكلمة ومن أمثلتهم لتنافر الكلمات قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر ... وليس قرب قبر حرب قبر

الوحدة الثانية

من أهم مصادر النقد

الأهداف:

بعد دراسة هذه الوحدة، ينبغى أن يكون الدارس ملمًا بما يلى:

١- التعريف بأهم المصادر النقدية القديمة.

٢- الإيقاف على تطور الفكر النقدى فى المؤلفات القديمة.

العناصر:

١- طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى.

٢- الوساطة بين المتنبى وخصومه.

المبحث الأول

طبقات فحول الشعراء

لمحمد بن سلام الجمحى (ت٢٣٢هـ)

يعد كتاب "طبقات فحول الشعراء " أول مؤلف منهجى فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، فمن الصحيح أنه مسبوق فى ميدانه بكتاب " فحولة الشعراء " للأصمعى (ت٢١٠هـ)، ولكن لضآلة حجم هذا الكتاب من جهة (لا يزيد عن عشرين صفحة من القطع الصغير) ولندرة القضايا النقدية التى تعرض لها من جهة ثانية ، ولتركيز الأصمعى خلاله على إصدار الأحكام العامة دون تبرير أو تفسير من جهة ثالثة ، كل أولئك قد جعل منه مجرد "محاولة ساذجة" محدودة الأثر بالقياس إلى طبقات فحول الشعراء الذى يعد بحق أول محاولة ناضجة فى مجال التأليف العلمى بالنسبة للنقد العربى القديم.

أما مؤلف هذا الكتاب فهو أبو عبد الله محمد بن سلام بن عبيد الله بن سلام

الجمحى ، مولى قدامة بن مظعون الجمحى ، ولد بالبصرة سنة ١٣٩هـ، وعاش حياته فى بغداد ، وتوفى سنة ٢٣٢هـ ، وكانت نشأته فى بيت علم وأدب ، فأبوه راوية أدب ، وأخوه عبد الرحمن من رواة الحديث ، ولقد درس ابن سلام على كثير من شيوخ الأدب واللغة فى عصره من بينهم خلف الأحمر والأصمعى وأبو عبيدة معمر بن المثنى والمفضل الضبى ، ويونس بن حبيب وآخرون.

وقد روى عن ابن سلام من كبار علماء عصره : أحمد بن حنبل ، وثعلب والمازنى والرياشى وغيرهم .

وتجدر الإشارة فى البداية إلى أن كتاب "طبقات فحول الشعراء" وإن عُدّ أول مؤلف فى تاريخ النقد العربى فإن محتواه ليس خالصا لقضايا النقد ، فحين تتصفح هذا الكتاب تجده مزيجا من الرواية وتاريخ الأدب والنقد ، ويقتضينا ذلك أن نتوقف لتوضيح مظاهر اهتمام ابن سلام بكل جانب من تلك الجوانب الثلاثة فى كتابه:

أ- الرواية:

لقد كان ابن سلام راويا للشعر ، ومن ثم كان اهتمامه بالرواية والرواة فى كثير من مواطن هذا الكتاب:

فهو يرى أن أساس قبول الشعر أو الوثوق بصحته هو أن يؤخذ (رواية) عن أهل البادية، أو أن يأتى مدونا فى صحيفة بشرط أن تشيع روايته على ألسنة الرواة ، أما الشعر المدون الذى يفتقده هذا الشرط فإنه يكون شعرا مفتعلا لا يحتج به ولا يستشهد – يقول فى ذلك[(١)]:

" وفى الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ، ولا حجة فى عربية ولا أدب يستفاد ، ولا معنى يستخرج ، ولا مثل يضرب ، ولا مديح رائع ولا هجاء مقذع معجب ، ولا نسيب مستطرف ، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء وليس لأحد – إذا

---

(1) ج١/٤.

أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه – أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صحفى "[١].

وقد عنى ابن سلام بالتنبيه على أن رواة الشعر ليسوا على درجة واحدة من الأمانة فى نقل الرواية ، فهناك الراوية المحقق الموثوق بروايته ، وذلك – فى نظر ابن سلام – كخلف الأحمر الذى يقول عنه : " كنا لا نبالى إذا أخذنا عنه خبرا أو أنشدنا شعرا أن لا نسمعه من صاحبه ، وكالأصمعى وأبى عبيدة والمفضل الضبى "[٢].

وهناك فى المقابل طائفة من الرواة الذين يتحرون الدقة أو الأمانة العلمية فيما يروون من شعر ، يقول ابن سلام فى أحد هؤلاء :

"وكان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه، محمد بن إسحاق بن يسار ... وكان من علماء الناس بالسير... فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط، وأشعار النساء فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف. أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ومن أداه منذ آلاف السنين؟ فنحن لا نقيم فى النسب ما فوق عدنان ، ولا نجد لأولية العرب المعروفين شعرا ، فكيف بعاد وثمود؟" [٣].

وفى نطاق اهتمام ابن سلام بقضية الرواية تحدث عن ظاهرة الانتحال فهو يسوق فى مقدمة كتابه وفى ثناياه أدلة كثير على وجود هذه الظاهرة، من بينها ما يذكره بصدد حديثه عن طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص اللذين وضعهما فى الطبقة الرابعة من فحول الشعراء الجاهليين برغم أن الذى صح لها عشر قصائد ، ويرى أن هذا القدر لا يبرر الشهرة التى يتمتعان بها ، فلا بد إذن أن شعرا حقيقيا لهما قد ضاع ، وآخر زائفا أضيف إليهما ، يقول[٤] :

---

(1) الصحفى : الذى يأخذ عن صحيفة لم يشع الشعر فيها على ألسنة علماء الرواية.

(2) السابق/٢٣.

(3) السابق/٧ وما بعدها.

(4) السابق /٢٦.

"وإن لم يكن لهما غيرهن – أى القصائد العشر - ، فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروى من الغناء لهما، فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة. ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير، غير أن الذي نالهما من ذلك أكثر. وكانا أقدم الفحول، فلعل ذلك لذاك فلما قل كلامهما، حمل عليهما حمل كثير" .

ويقول عن أبى سفيان بن الحارث (أحد شعراء مكة):

" ولأبي سفيان بن الحارث شعر كان يقوله في الجاهلية، فسقط ولم يصل إلينا منه إلا القليل. ولسنا نعد ما يروي ابن إسحاق له ولا لغيره شعرا، ولأن لا يكون لهم شعر، أحسن من أن يكون ذاك لهم"[١].

وحين أراد ابن سلام تفسير بواعث هذه الظاهرة أو أسبابها أرجعها إلى أمرين : الأول هو إحساس بعض القبائل بقلة موروثها الشعرى ، والثانى هو رغبة بعض الرواة – غير الموثوق بهم – فى التزيّد والاستكثار من رواية الشعر ، يقول ابن سلام فى توضيح هذين الأمرين:

" فلما راجعت العرب رواية الشعر، وذكروا أيامها ومآثرها، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم. وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم، فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسنة شعرائهم ، ثم كانت الرواة بعد ، فزادوا فى الأشعار التى قيلت ، وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا ... أخبرنى أبو عبيدة أن ابن داود بن متمم بن نويرة قدم البصرة ... فأتيته أنا وابن العطاردى فسألناه عن شعر أبيه متمم ... فلما نفد شعر أبيه جعل يزيد فى الأشعار ويصنعها لنا ، وإذا كلام دون كلام متمم.

وكان أول من جمع أشعار العرب ، وساق أحاديثها : حماد الراوية، وكان غير موثوق به ، وكان ينحل شر الرجل غيره ، وينحله غير شعره ويزيد فى الأشعار... "[٢].

---

(1) السابق /٢٤٧.

(2) السابق /٤٦-٤٨.

ب- تاريخ الأدب:

الفكرة الأساسية التى يقوم عليها كتاب "طبقات فحول الشعراء" هى – كما يدل هذا العنوان – محاولة تقسيم الشعراء إلى طبقات ، وقد كان البعد الزمنى أو التاريخى هو أبرز الأسس التى اعتمد عليها ابن سلام فى هذا التقسيم : " ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين كانوا فى الجاهلية وأدركوا الإسلام فنزلناهم منازلهم .." [١].

من هذا المنطلق شغل التاريخ الأدبى حيزا ضخما من صفحات "طبقات فحول الشعراء" ، ويتجلى ذلك بوضوح فى عدة ملامح من أبرزها[٢]:

١- اهتمام ابن سلام بالترجمة لكل شاعر من شعراء الطبقات ترجمة تكشف عن نسبه ، وأهم خصاله وملامحه النفسية ، وقد يضيف إلى ذلك بيان علاقة الشاعر بأحداث عصره ، والأقوال التى ذكرها الرواة فيه أو فى شعره ، ولنأخذ على ذلك مثلا يذكره ابن سلام عند تعرضه لحسان ابن ثابت ، فهو يقول [٣]:

" وكان أبوه ثابت بن المنذر بن حرام، من سادة قومه وأشرافهم. والمنذر الحاكم بين الأوس والخزرج في يوم سميحة - وهو يوم من أيامهم مشهور -، وكانوا حكموا في دمائهم يومئذ مالك بن العجلان بن سالم بن عوف، فتعدى[٤] في مولى له قتل يومئذ، وقال: لا آخذ فيه إلا دية الصريح. فأبوا أن يرضوا بحكمه، فحكموا المنذر بن حرام، فحكم بأن هدر دماء قومه الخزرج، واحتمل دماء الأوس، فذكره حسان في شعره في قصيدته التي قال فيها:

وأبى فى سميحة القائل الفا   صل يوم التقت عليه الخصوم

---

(1) السابق /٢٣-٢٤.

(2) انظر : مقدمة فى النقد الأدبى /٥٠٩-٥١٠.

(3) ج١/٢١٦-٢١٧.

(4) تعدى: أى جار فى حكمه والصريح : الخالص النسب.

وأسرت مزينة ثابتا، أبا حسان، فعرض عليهم الفداء فقالوا: لا نفاديك إلا بتيس! - ومزينة تسب بالتيوس - فأبي وأبوا. فلما طال مكثه، أرسل إلى قومه: أن أعطوهم أخاهم وخذوا أخاكم، وحدثني يزيد بن عياض بن جعدبة أن النبي ﷺ لما قدم المدينة، تناولته قريش بالهجاء، فقال لعبد الله بن رواحة: رد عني. فذهب في قديمهم وأولهم، فلم يصنع في الهجاء شيئا. فأمر كعب ابن مالك، فذكر الحرب، كقوله:

نَصِلُ السُّيوفَ إذا قَصُرنَ بخَطْونا   قُدُماً ونُلْحِقُها إذا لم تَلْحَقِ

فلم يصنع في الهجاء شيئا. فدعا حسان بن ثابت فقال: أهجهم وائت أبا بكر يخبرك – أي بمصائب القوم -. وكان أبو بكر علامة قريش.

وعن عدي بن ثابت الأنصاري: أنه سمع البراء بن عازب الأنصاري يقول: قال رسول الله ﷺ: أهجهم - أو هاجهم - وجبريل معك.

قال ابن جعدبة في حديثه: وأخرج حسان لسانه حتى ضرب به على صدره وقال: ما أحب أن لي به مقولا في العرب[١]. فقال رسول الله ﷺ : اهجهم، كأنك تنضحهم بالنبل[٢]...".

٢- اهتمام ابن سلام برصد الظواهر الأدبية اهتمامًا يطغى على ظاهرة اهتمامه بالجانب النقدى ، ونسوق مثالا لذلك موقفه من ظاهرة النقائض بين جرير والفرزدق والأخطل والراعى النميرى والبعيث وغيرهم ، فلقد منح ابن سلام هذه القضية أكثر من مائتى صفحة من كتابه مكتفيا بوصفها أخبارًا وأحداثًا ومناسبات يقدم بها لمختاراته من أشعار هؤلاء الشعراء ، دون أن يعنى بتحليل تلك الأحداث أو المواقف والمناسبات ،

(1) أى لسان يجيد القول .

(2) أى لا تبلغ فى هجائك حد الطعن البعيد الفاحش ... وهذا أكرم الأدب فى الهجاء.

أو حتى تلك المختارات الشعرية **وهذا هو الفرق بينه وبين الدراسة التاريخية للأدب والدراسة النقدية له** .. لقد ترجم ابن سلام لشعراء النقائض وأورد أسباب تهاجيهم ومطاردة بعضهم لبعض فى مجالس الحكام ومواطن الأدب ، بل فى حياتهم الخاصة ، وذكر طرائف عديدة فى أثناء ذلك ، فى حين أنه لم يعن العناية الكافية بالعوامل الاجتماعية والثقافية والشخصية والسياسية التى أفرزت تلك الظاهرة الغريبة فى هذا العصر دون غيره ، كما أنه لم يقف عند النصوص يقابل بينها ، ويحدد الخصائص الفنية لكل شاعر من خلالها ، كما لم ينته عرضه للظاهرة إلى نتائج محددة من الوجهة الفنية .

٣- تركيز ابن سلام عند إيراد كثير من النصوص الشعرية على ذكر المناسبة التى قيل فيها كل نص دون أن يظفر هذا النص منه بنظرة تحليلية تبرز خصائصه الفنية ، وكثيرا ما كان يغريه ولعه بهذا الجانب التاريخى إلى أن يورد عقب النص الذى يذكر مناسبته نصا آخر قيل فى الرد عليه ، وكانت تلك فرصة للموازنة بين النصين – **والموازنة من صميم عمل الناقد** – ولكن هذا لم نجده لدى ابن سلام – لنأخذ المثال التالى على ذلك .

يقول ابن سلام[١]:

" ثم قدم سراقة [البارقى] ، العراق مع بشر بن مروان. وكان بشر من فتيان قريش سخاء ونجدة، وكان ممدحاً، فمدحه جرير، والأخطل، والفرزدق، وكثير، وأعشى بني شيبان. وكان بشر يغري بين الشعراء... فحمل سراقة على جرير حتى هجاه ، فقال سراقة:

(1) ج١/٤٤٠-٤٤٢.

أبلـــغ تميمـــاً غثهـــا وســـمينها والقـــول يقـــصد تـــارة ويجـــور
أن الفـــرزدق بـــرزت حلباتـــه عفـواً وغـودر فـي الغبـار جريـر
مـا كنـت أول محمـر عثـرت بـه[1] آبـــاؤه إن اللئـــيم عثـــور
حـــرر كليبـــاً إن خيـــر صـــنيعة يـوم الحـساب الـصوم والتحريـر
هـــذا قـــضاء البـــارقي وإننـــي بالميـــل فـــي ميزانـــه لجـــدير

فقال جرير (في الرد عليه):

يـا صـاحبيّ هـل الـصباح منيـر أم هـل للـوم عـواذلي تفتيـر[2]
يا بشر إنك لم تـزل فـي نعمـة بشر يأتيـك مـن قبـل العلـى بـشير
بـشر أبـو مـروان إن عاسـرته عـسر وعنـد يـساره ميـسور
قـد كـان حقـك أن تقـول لبـارق يـا آل بـارق فـيم سـب جريـر؟
إن الكريمـة ينـصر الكـرم ابنهـا وابـن اللئيمـة للئـام نـصور
أمـسى سـراقة قـد عـوى لـشقائه خطـب وأمـك يـا سـراق يـسير
أسـراق إنـك قـد غـشيت ببـارق أمـراً مطالعـه عليـك وعـور
أســراق إنـــك لا نـــزاراً نلـــتم والحـي مـن يمـن عليـك نـصير

لقد كان فى ورود هذين النصين فى مناسبة واحدة ، ومجيء الثانى ردا على الأول، واتفاقهما بعد ذلك فى الغرض والوزن والقافية – أقول كان فى ذلك كله فرصة مواتية للموازنة بينهما فنيا ، ولكن ابن سلام لم يفعل ذلك مكتفيا بذكر المناسبة التى وردا فيها".

٤- أخيرا – لقد تعرض ابن سلام – من منطلق اهتمامه بالجانب التاريخى

(1) الغرس المحمر : اللئيم الذى يشبه الحمار فى جريه وبطئه.
(2) تفتير : من الفتور وهو السكون أو الهدوء بعد الحدة.

فى هذا الكتاب – للحديث عن نشأة الشعر العربى ونشأة علمى النحو والعروض.

فهو يقول فى نشأة الشعر :

"ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل فى حاجته، وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف..."[١].

والواقع أن هذا الرأى غير مسلم به؛ فالشعر العربى أقدم بكثير مما يظن ابن سلام ، والقصائد العربية ابعد عهدا من أيام عبد المطلب وهاشم – يقول الشيخ محمود شاكر – محقق الكتاب – فى تعليقه على هذا الرأى- [٢]:

" هكذا يرى ابن سلام وغيره من المتقدمين ، وهو عندى باطل ، فالشعر أقدم مما يزعم .. وليته قال هنا ما قاله منذ قليل فى سبب ذهاب شعر عبيد بن الأبرص وطرفة أن قدمهما كان السبب فى قلة ما روى عنهما ، فإذا صح ذلك فمن كان قبلهما أجدر أن يذهب من كلامه أكثر مما ذهب من كلامهما..".

أما نشأة علم النحو فقد ذكر ابن سلام أنها بدأت على يدى أبى الأسود الدؤلى، فهو كما يقول: "أول من أسس العربية وفتح بابها ، وأنهج سبيلها، ووضع قياسها ... وذلك حين اضطرب كلام العرب ، فغلبت السليقية ، ولم تكن نحوية ، فكان سراة الناس يلحنون ، ووجوه الناس ، فوضع باب الفاعل والمفعول به ، والمضاف ، وحروف الرفع والنصب والجر والجزم..".

وأما نشأة علم العروض فهو يحددها حين يتحدث عن منشئه فيقول : " ثم كان الخليل بن أحمد، وهو رجل من الأزد من فراهيد ... فاستخرج العروض، واستنبط منه ومن علله ما لم يستخرج أحد ، ولم يسبقه إلى مثله سابق من العلماء كلهم.

---

(1) ج١/٢٦.

(2) السابق / نفسه (الهامش).

ج- النقد الأدبى :

رغم حفاوة ابن سلام بالراوية والتاريخ الأدبى فى كتابه "طبقات فحول الشعراء" فإن هذا الكتاب يعد – كما أسلفنا – طليعة الدراسات النقدية المنهجية فى تراثنا العربى ، ونود فيما يلى أن نشير إلى أبرز الملامح أو النظرات النقدية فى هذا الكتاب :

١- تقسيم الشعراء إلى طبقات :

لقد سبق أن اشرنا إلى أن ابن سلام قد اعتمد على البعد الزمنى أو التاريخى فى هذا التقسيم ، حين فصل بين شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام وهنا نشير إلى أن تدريج الطبقات فى كل قسم من هذين القسمين وكذا تحديد الشعراء الذين يمثلون " طبقة" فى نظره ثم تفضيل شاعر من شعراء الطبقة على من يماثلونه أو يشاركونه فى الانتماء إليها ، كل أولئك من صميم النقد الأدبى، إذ إنه لا يتحقق إلا بعد نظرة متأملة فى شعر هؤلاء الشعراء فى ضوء معايير معينة – سنعرض لمعايير ابن سلام بعد قليل – يتجلى فى ضوئها – التفاوت بين الشعراء ، ولقد كان هذا (التفاوت) هو أساس التدريج والمفاضلة لدى ابن سلام.

٢- التفرقة بين الصحيح والمفتعل أو المنحول من الشعر:

سبق أن ذكرنا أن ابن سلام قد عنى عناية فائقة بظاهرة الانتحال حيث أحصى دوافعها فى عصره ، وتحدث عن مظاهرها ، وبين وسائل اكتشافها ، وهنا نضيف أن ما قام به ابن سلام فى هذا الصدد (فى ظل حفاوته بالرواية وانتمائه لطبقة الرواة كما أسلفنا) يعد خطوة أولية – وضرورية فى الوقت ذاته – من خطوات النقد الأدبى ؛ إذ من المسلم به أن تناول نص من النصوص بالنقد والتحليل هو خطوة تالية– ضرورة – لتوثيقه والاطمئنان إلى صحة نسبته إلى قائله.

٣- تحديد بعض عيوب الشعر:

فهو ينقل عن يونس قوله(١) : عيوب الشعر أربعة: الزحاف، والسناد،

(1) انظر :ج٦٨/١ وما بعدها.

والإقواء، والإيطاء، . ثم يأخذ فى شرح هذه العيوب وبيان أثرها فى الشعر.

فالزحاف هو : أن ينقص الجزء [التفعيلة] عن سائر الأجزاء، وهو أهون العيوب الأربعة ، ولذا يستحسن فى الشعر إذا كان قليلا ، فإذا توالى وكثر كان مظهر ضعف فيه ، وهو يمثل له بقول خالد بن زهير الهذلى :

لعّلك إما أمُّ عمرو تبدلت سواكَ خليلاً شاتمي تستخيرها

قائلا: فهذا مزاحف في كاف "سواك"، ومن أنشده:

لعلك إما أم عمرو تبدلت خليلا سواك شاتمي تستخيرها

فهذا أفظع.

والسناد : هو أن تختلف القوافى نحو " نقيب وعْيب وقريب وشيْب، ومنه كما يذكر ابن سلام قول الفضل بن عباس:

عَبدُ شَمسٍ أَبي فَإِن كُنتِ غَضبى فَـاِملَئي وَجهَـكِ الجَميـلَ خُدوشا
نحن كنا سكانها من قريش وبنا سميت قريش قريشا
واسألى لا حييت عنا عنكم بصلاح ولا تمليت عيشا

والإقواء : هو أن يختلف إعراب القوافى فتكون قافية مرفوعة وأخرى مخفوضة أو منصوبة ، وذلك كقول جرير :

عرينٌ من عُرَينةَ ليس منّا بَرِئتُ إلى عُرَيْنة من عرينِ
عرفنا جعفراً وبني عُبيد وأنْكرْنا زعانِف آخرين(١)

والإيطاء : هو أن تتفق القافيتان فى قصيدة واحدة ، فإن كان أكثر من قافيتين فذلك – كما يقول ابن سلام – أسمج له .. ولعلنا نلاحظ أن هذه العيوب الأربعة التى ذكرها ابن سلام تدور حول وزن الشعر وقافيته ، فهل كان هذان العنصران هما – فحسب – جوهر الشعر فى نظره؟

---

(1) المراد بالزعائف فى البيت : أراذل الناس.

إن الإجابة بالنفى عن هذا التساؤل يدعمها أمران:

أ- موقف ابن سلام السابق من الشعر الذى ذكره محمد بن إسحاق ونسبه إلى عاد وثمود ، فلقد كان كما ذكرنا من قبل إنه " ليس بشعر وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف " أى أنه بالرغم من كونه موزونا مقفى يفتقد سمة الشاعرية ..

ب- فى ثنايا حديث ابن سلام عن الطبقة الأولى من شعر الجاهلية عقد مقارنة بين الشاعر والناثر (ويسميه المتكلم) فقال : "والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر ، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافى والمتكلم مطلق يتخير الكلام[١] " وهى مقارنة تدل على أن جوهر الشعر فى نظر ابن سلام لا يتحقق بمجرد الوزن والقافية فحسب، بل بما تتميز به لغة الشعر – دون النثر – من "بناء" فنى خاص تحتل فيه اللفظة الشعرية موقعها الأخص بها فى سياق التعبير فتخرج كل ما تحويه فى جوفها من دلالات ومشاعر خاصة .

وتجدر الإشارة إلى أن تراثنا النقدى يحفل بكثير من النصوص التى تدل على ذيوع الإحساس بما أحسه ابن سلام من أن الشعر لا يتحقق بمجرد الوزن والقافية ، من ذلك مثلا ما يرويه المرزبانى من أن الراعى النميرى أنشد عبد الملك بن مروان قصيدة .. فلما بلغ :

أخليفةَ الرحمنِ إنَّا معشرٌ حنفاءُ نسجدُ بكرةً وأصيلا

عربٌ نرى لله في أموالنا حقَّ الزَّكاةِ منزَّلاً تنزيلا

فقال عبد الملك : " ليس هذا شعرا ! هذا شرح إسلام وقراءة آية[٢] " ولقد رفض كثير من نقادنا القدماء ترجمة الشعر ، وبتأمل النصوص المروية عنهم

(1) السابق / ٥٦.

(2) الموشح / ١٥٧.

فى هذا الصدد يتبين لنا أن هذا الرفض لم يقم لديهم على أساس ما تتميز بـه لغـة الشعر – دون الترجمة أو النثر – من وزن وقافية فحسب،

يقول الجاحظ فى ذلك :

"والشعر لا يُستطاع أن يترجَم، ولا يجوز عليه النقل، ومتـى حوِّل تقطَّـع نظمُـه وبطلَ وزنُه، وذهب حسنُه وسقطَ موضعُ التعجب منه، لا كالكلامِ المنثور[1]".

ويقول ابن قتيبة : " فإن للعرب الشعر الذى أقامه الله مقـام الكتـاب لغيرهـا، وحرسه بالوزن والقوافى وحسن النظم من التدليس والتغيير، فمن أراد أن يحدث فيه شيئا من ذلك عسر عليه[2]".

فتصريح كل من الجاحظ وابن قتيبة بأن التغيير فـى الشعر أو ترجمتـه إلـى لغة أخرى أمر عسر أو متعذر لم يقم على أساس ما يختص به الشعر مـن وزن وقافية تعجز لغة الترجمة – النثرية – عن الاحتفاظ بهمـا فحسب ، بـل – كذلك – لأن فى ترجمة الشعر نضوبا للمعنـى الشعرى الخـاص الماثل فـى بنـاء لغتـه الفنيـة القائمـة علـى الإيحـاء والتـصوير ، وكلمـة "الـنظم" الـواردة فـى عبـارتى الناقدين (وهى ترادف كلمة "البناء" لـدى ابـن سـلام) ذات دلالـة خاصـة فـى هذا الشأن ، إذ ليس المقصود – فيما نرى – الوزن العروضـى فـى الشعر ، خاصـة وأنها مسبوقة أو مشفوعة بكلمة "الوزن" فى النصين السابقين كما نرى.

لم يكن الوزن والقافية – إذن – همـا الفـارق الجوهرى فـى نظـر كثيـر مـن نقادنا القدماء بين الشعر والنثر ، أو فى الأقل ليسا هما الفارق الوحيد ، بـل لعـل الفـارق الجـوهرى هـو هـذا "البنـاء أو الـنظم" الخـاص بلغـة الـشعر ونحـن بـذلك نتوقف فى قبول ما ذهل إليه الدكتور طه حسين حين أشار إلـى أن ما يفـرق بـين الشعر والنثر فى نظر هؤلاء النقاد " إنما هو الـوزن والقافيـة ، ولمـا كـان لهـذين

(1) الحيوان /ج١/٧٤.

(2) تأويل مشكل القرآن /١٤.

علم خاص هو العروض فقد أصبح النثر والشعر عندهم متساويي الحظ من العبارة فما يقولونه عن أحدهما يقولونه عن الآخر"[١].

٤- الدعوة إلى قصر ممارسة النقد على الناقد المتخصص:

فلقد حرص ابن سلام فى مقدمة كتابه على تأكيد القول بأن باب النقد ينبغى أن لا يلجه إلا " النقاد" أو على حد عبارته " أهل العلم بالشعر "، فهؤلاء هم الذين يعتمد عليهم – دون سواهم – فى تقويم النص الأدبى والحكم عليه بالجودة والرداءة ،ولعل حرصه على تأكيد ذلك راجع إلى أن الساحة النقدية فى عصره– كما هى فى عصرنا الراهن – قد اقتحمها كثير من الدخلاء الذين لا يمتلكون الأدوات أو الخيرات التى تؤهلهم لهذا الاقتحام – فهو يقول[٢]:

" وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان.

من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم[٣]، لا تعرف جودتها بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، ومنه البصر بغريب النخل، والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده، مع تشابه لونه ومسه وذرعه، حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذي خرج منه".

ويقال للرجل والمرأة فى القراءة والغناء : إنه لندى الحلق ، طل الصوت طويل النفس ، ومصيب للحن – ويوصف الآخر بهذه الصفة، وبينهما بون بعيد، يعرف ذلك العلماء والاستماع له ..وإن كثرة المدارسة لتعدى[٤] على

---

(1) انظر : مقدمة نقد النثر /١٦.

(2) ج١/٥-٧.

(3) المراد : نقد الزائف والصحيح من الدراهم والدنانير.

(4) تعدى : أى تقوى وتعين.

العمل به ، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به ".

فابن سلام فى هذا النص يقرر أن ممارسة النقد "صناعة"، أى أن لها – كما هو الشأن فى كل صناعة من الصناعات – رجالها الذين تمحصوا لها وتجردوا لإتقانها حتى صاروا أعرف الناس بأسرارها ، وأقدرهم على تمييز الجيد والردىء منها ، وإذن فليس من حق كل إنسان – ولا فى إمكانه – أن ينقد الأدب أو يبدى رأيا فيه ، وإنما ذلك فقط لأهل العلم به ، الذين امتلكوا موهبة تذوقه ، وطالت معايشتهم له ، ومدارستهم لنصوصه.

٥- تفسير بعض الظواهر الأدبية :

من ذلك مثلا تفسيره لقلة الشعر فى الطائف ومكة وعمان وكثرته فى المدينة وذلك حيث يقول[١] :

" وبالطائف شعر وليس بالكثير، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة، ولم يحاربوا، وذلك الذي قلل شعر عمان".

ومن ذلك أيضا تعليله لين شعر عدى بن زيد بقوله[٢]:

" وعدى بن زيد يسكن الحيرة ويراكز الريف فلان لسانه وسهل منطقه، فحمل عليه شىء كثير وتخليصه شديد...".

والواقع أن تفسير ابن سلام لكل من هاتين الظاهرتين – كما لاحظ الدكتور مندور بحق[٣] – غير مسلم به ، فالقول بأن ندرة الشعر فى الطائف أو مكة يرجع إلى قلة الحروب بهما هو قول مردود ؛ لأن الشعر ليس كله فى الحرب ولا هو قاصر عليها ، كما أنه لا يكفى القول بأن سهولة شعر عدى بن زيد أو

---

(1) ج١/٢٥٩.

(2) السابق /١٤٠.

(3) انظر : النقد المنهجى عند العرب /٢١.

غيره راجع إلى طبيعة البيئة التى كان يعيش فيها ، فلقد كان الفرزدق وجرير – على سبيل المثال – من بيئة واحدة واختلف مذهب كل منهما فى طرائق الصياغة الشعرية عن مذهب الآخر ، وهذا الاختلاف هو ما عبر عنه بعض الأقدمين بقوله : " الفرزدق ينحت فى صخر ، وجرير يغرف من بحر".

وتجدر الإشارة إلى أن الجاحظ قد أورد فى كتابه (الحيوان) ما يدل على وعيه بخطأ هذا التفسير الذى ذهب إليه ابن سلام – فهو يقول :

"وبنو حنيفة مع كثرة عددهم وشدة بأسهم ، وكثرة وقائعهم وحسد العرب لهم على دارهم تخوفهم وسط أعدائهم .. ومع ذلك لم نر قبيلة قط أقل شعرا منهم"[١].

ومن الظواهر التى عنى ابن سلام بالتعليل لها تفاوت شعر حسان بن ثابت– فى نظره – قوة وضعفا ، فهو يرجع هذا التفاوت إلى أن الشاعر قد نسبت إليه أشعار كثيرة ليست له ، فهو يقول عنه :

" وهو كثير الشعر جيده ، وقد حمل عليه ما لم يحمل على أحد لما تعاضهت [٢] قريش واستبت ، وضعوا عليه أشعارا كثيرة لا تنقى".

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الأصمعى قد حاول تفسير هذا التفاوت فى شعر حسان فأرجعه لا إلى ظاهرة الانتحال كما فعل تلميذه ابن سلام، بل إلى تنوع الأغراض الشعرية لدى هذا الشاعر وامتياح بعضها من معين الخير وبعضها الآخر من معين الشر .. يقول الأصمعى[٣] فى ذلك :

" طريق الشعر إذا أدخلته فى باب الخير لان (ضعف)، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا فى الجاهلية والإسلام ، فلما دخل شعره فى باب الخير من مراثى النبى ﷺ وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم – لان شعره،

---

(1) الحيوان ، ج٤/٢٨٠.

(2) تعاضهوا : أى رمى بعضهم بعضا بالإفك والبهتان.

(3) الموضح /٨٥، ٩٠.

وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار ، فإذا أدخلته فى باب الخير لان..".

ولعلنا نلاحظ أن رأى ابن سلام فى تفسيره لتلك الظاهرة هو أقرب إلى القبول من رأى أستاذه ، ذلك الرأى الذى إن دل فإنما يدل على انحياز الأصمعى غير المبرر للشعر الجاهلى !!

محتوى الكتاب ومنهجه:

لقد ترجم ابن سلام فى كتابه لمائة وأربعة عشر شاعرا يقسمهم إلى ثلاث وعشرين طبقة على النحو التالى : عشر طبقات للشعراء الجاهليين ، وعشر طبقات للشعراء الإسلاميين ، وكل طبقة من طبقات هذين الفريقين تتضمن أربعة شعراء يصفهم ابن سلام بأنهم "متعادلون " ، ثم طبقة " أصحاب المراثى" وهم : متمم بن نويرة والخنساء وأعشى باهلة وكعب بن سعد الغنوى، "وطبقة شعراء القرى العربية " وهى المدينة ومكة والطائف والبحرين واليمامة– بالرغم من أنه حين تعرض للأخيرة قال : ولا أعرف باليمامة شاعرا مذكورا – وأخيرا : طبقة شعراء يهود.

ولعل أول ما يلفت النظر فى هذا التقسيم هو تعدد مداخله أو مبادئه لدى ابن سلام ، فبينما نجد المبدأ التاريخى أو الزمانى هو أساس الفصل بين طبقات الجاهليين وطبقات الإسلاميين نجد أن منظور البيئة أو المكان هو المرتكز الذى استقلت على أساسه طبقة "شعراء القرى"، على حين نجد أن طبيعة الغرض أو الفن الشعرى قد كانت وراء إفراده أصحاب المراثى "بطبقة مستقلة"، كما كان للأساس الدينى أثره فى تخصيص طبقة بذاتها لشعراء اليهود.

والواقع أن تعدد المبادئ التى اعتمد عليها ابن سلام فى هذا التقسيم قد جعل من هذا التقسيم ضربا من ضروب التعسف الذى لا تؤيده حجة واضحة أو يسانده تبرير مقنع ، ولعله لو التزم مبدأ واحدا من تلك المبادئ وبنى عليه فكرته فى تقسيم الشعراء الذين تناولهم إلى "طبقات " لجاء منهجه فى هذا الكتاب أصح بناء

وأكثر تماسكا مما هو عليه ، ولعلنا نلاحظ أن كل تقسيم من تلك التقسيمات السابقة يثير – من حيث المبدأ الذى بنى على أساسه – كثيرا من الأسئلة التى تفتقد إجابتها لدى ابن سلام ، فعلى سبيل المثال : إذا كان الجانب التاريخى هو أساس الفصل بين شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام فلماذا لم يفرد ابن سلام – من منظور هذا الجانب ذاته – قسما أو طبقة للشعراء المخضرمين ؟، وإذا كان أثر البيئة فى الشعر هو أساس تناول من يسمون "شعراء القرى" - فلماذا أغفل ابن سلام التفرقة بين شعراء البادية وشعراء القرى فى الجاهلية أو فى الإسلام ؟ ولماذا أفرد شعراء اليهود بطبقة خاصة مع أنهم جميعا من أهل القرى ؟ وإذا كان المنظور الدينى هو سر إفراده هذه الطبقة ، فلماذا لم يحدثنا ابن سلام – من المنظور نفسه – عن طبقة شعراء النصرانية ؟

.. أخيرا .. وإذا كان الاشتراك فى الغرض أو الفن الشعرى هو منطلق ابن سلام فى تخصيص طبقة لشعراء المراثى فما الذى جعله يتوقف عند هذا الحد ولا يمضى فى هذا الخط إلى نهايته كى نجد فى كتابه طبقة لشعراء الهجاء ، وثانية لشعراء المديح وثالثة لشعراء الغزل .. وهكذا ؟

على أن تناول ابن سلام لشعراء المراثى وشعراء القرى وشعراء اليهود فى طبقات مستقلة يظل – بعد ذلك كله – محل نظر وتساؤل .. وهذا ما يتجلى فى ضوء تحديد معنى كلمة "طبقة " عند ابن سلام .

إن أول ما يسبق إلى الخاطر عند سماع هذه الكلمة هو معنى المنزلة أو الرتبة ، وقد ذكر الشيخ محمود شاكر فى مقدمة تحقيقه لهذا الكتاب أن هذا المعنى ليس هو ما يعنيه ابن سلام بالكلمة ، وإنما المراد هو تشابه شعراء الطبقة الواحدة فى المنهج أو المذهب .. يقول(١) :

" فبدا لى أن معنى هذا : أن " التشابه أساس نظر ابن سلام ، ولا يتشابه شاعران إلا فى شىء واحد هو مذهبهما فى الشعر أو منهجهما الذى يتميز به

(1) انظر المقدمة /٦٨-٦٩.

كل واحد منهما ، ويكاد يكون رأسا فيه ، فلما قال بعد ذلك " فوجدناهم عشر طبقات " رايته لا يكاد له معنى حتى يكون معنى ذلك ، فوجدناهم عشرة مذاهب أو عشرة مناهج من مذاهب الشعر ومناهجه".

وسواء كان معنى الطبقة لدى ابن سلام هو الرتبة أو المنزلة أم كان هو التشابه فى المذهب الشعرى كما يرجح المحقق – سواء أكان هذا أم ذاك فإنه لا ينطبق على الأقسام الثلاثة السابقة (القرى – المراثى – اليهود)؛ إذ لا يمكن التسليم – على سبيل المثال – بأن شعراء الطائف قد كانوا فى منزلة واحدة أو على تشابه فى المذهب الشعرى لا لشىء إلا لمجرد كونهم من الطائف **!!** أو بأن شعراء اليهود كانوا كذلك لمجرد أنهم يهود **!!**

بقى فى حديثنا عن منهج هذا الكتاب أن نسجل الملحوظات التالية:

أولا- لقد نبه ابن سلام فى كتابه غير مرة على التكافؤ أو التساوى – فى نظره – بين شعراء الطبقة الواحدة ، وإن ترتيب هؤلاء الشعراء عند تناولهم بالحديث لا يعنى تفضيل السابق على اللاحق ، فهو يقول قبل تناوله للطبقة الأولى من الجاهليين : وليس تبدئتنا أحدهم فى الكتاب نحكم له ولا بد من مبتدأ"[١].

ويقول فى صدر الحديث عن طبقات الشعراء الإسلاميين : هم "عشر طبقات: كل طبقة أربعة رهط متكافئين معتدلين".

غير أن الملاحظ أن ابن سلام لم يلتزم بهذا الذى نبه إليه عند تناوله لشعراء كل طبقة ، فعند تناوله لشعراء المراثى صرح بتفضيل أحدهم قائلا : والمفضل عندنا متمم بن نويرة .. وعلى هذا النحو كان ترتيبه للشعراء فى طبقات الجاهليين والإسلاميين : فلقد كان يبدأ بأجودهم فى رأيه ومما يدل على ذلك : وضع امرئ القيس على رأس طبقته، وجرير على رأس الطبقة المناظرة وحسان بن ثابت أول شعراء المدينة، وابن الزبعرى أول شعراء مكة وأوس بن

---

(1) ج١/٥٠.

حجر فى صدر الطبقة الثانية ، ويلاحظ أن الشعراء الذين أغفل الترجمة لهم واقتصر على ذكر نماذج من شعرهم يكونون عادة آخر الأسماء أو قرب الآخر فى طبقتهم ، وهذا يعنى أن الترتيب الداخلى فى كل طبقة قد قام على شىء من الإيثار والتفضيل لا شك فيه [١].

ثانيا- لقد حرص ابن سلام كما أسلفنا على أن يكون عدد الطبقات فى كل من الجاهليين والإسلاميين عشرا ، كما حرص على أن تتضمن كل طبقة من الفريقين أربعة شعراء دون زيادة أو نقص ، وقد انعكس الأثر السلبى لهذا الحرص – أو لنقل لهذا التحكم – فى عدة مظاهر من أبرزها :

- تأخير الشاعر عن الطبقة التى يستحق أن يوضع فيها – فى نظر ابن سلام– إلى الطبقة التالية لها ، والدليل على ذلك موقفه من الشاعر الجاهلى "أوس بن حجر " ، فلقد وضعه فى صدر الطبقة الثانية من طبقات الجاهليين ثم قال :

" وأوس نظير الأربعة المتقدمين إلا أنا اقتصرنا فى الطبقات على أربعة رهط [٢]".

ومعنى ذلك أن أوس كان يستحق أن يوضع فى الطبقة الأولى مع امرئ القيس والنابغة وزهير بن أبى سلمى والأعشى ، ولكن التزام ابن سلام بألا تزيد الطبقة عن أربعة قد اضطره إلى تأخير "أوس" إلى الطبقة الثانية جاعلا إياه فى مقدمتها حتى يظل قريبا من نظرائه ، ولعلنا نلاحظ أن هذا الالتزام غير المبرر من ابن سلام قد أجبره على التخلى عن شرط التناظر أو التعادل بين شعراء الطبقة الواحدة **!!**

- تقديم الشاعر عن الطبقة التى يستحق أن يوضع فيها إلى طبقة سابقة

---

(1) انظر : مقدمة فى النقد الأدبى /٥٢٢.

(2) ج١/٩٧.

عليها لم تستكمل ، والدليل على ذلك ذكره للراعى النميرى بين شعراء الطبقة الأولى من الإسلاميين ، تلك الطبقة التى وضع فيها قبل الراعى : جرير والفرزدق والأخطل ، وقد ذكر ابن سلام فى صدر حديثه عن هذه الطبقة نصا يدل على إحساسه بأن الراعى لا يكافئ هؤلاء الشعراء الثلاثة ، فهو يقول :

" فاختلف الناس فيهم أشد الاختلاف وأكثره ، وعامة الاختلاف أو أكثره فى الثلاثة ، ومن خالف فى الراعى قليل ، كأنه آخرهم عند العامة"[1].

فإذا كان الراعى – كما يقول باحث معاصر [2] " خارج حلبة الجدل حول أى شعراء النقائض أجود ؟ وكان آخرهم عند العامة (من أهل العلم) فكيف قفز ولحق بهم وصار عدلا لهم عند ابن سلام؟ .. ستكون المفارقة أشد وضوحا حين نقتبس نصا آخر من ابن سلام منسوبا إلى أبى عمرو بن العلاء حيث يقول عن الأعشى: " مثله مثل البازى – يضرب كبير الطير وصغيره ، ويقول : نظيره فى الإسلام جرير ، ونظير النابغة الأخطل ، ونظير زهير الفرزدق" .. هذه إذن الطبقة الأولى الجاهلية فى محاولة اكتشاف مطابقة فنية مع الطبقة الأولى الإسلامية ، ولكن المطابقة – حين تكتمل رباعية بفعل ابن سلام – ستنتهى نهاية مفجعة حين نكتشف أن امرأ القيس – رأس الطبقة الأولى – لم يبق إلا أن يوضع بإزاء الراعى النميرى ، وهو آخر الطبقة الأولى المناظرة **!!**

ثالثا- لقد صرح ابن سلام فى مقدمة كتابه بأنه سوف يقتصر فى تحديد طبقات الشعراء وفى ترتيبه لهذه الطبقات على "المشهورين من الشعراء" غير أن التتبع التفصيلى للشعراء الذين ذكرهم يدل على أن الشهرة وحدها لم تكن هى الأساس الوحيد فى اختياره ، والدليل على ذلك أنه حين تحدث عن طبقات

(1) ج١/٢٩٩.

(2) الدكتور / محمد حسن عبد الله : مقدمة فى النقد الأدبى ، ص٥٢١.

الشعراء الإسلاميين لم يدرج فى هذه الطبقات " عمر بن أبى ربيعة" الذى تفوق شهرته شهرة كثير من الشعراء الذين تتضمنهم هذه الطبقات **!!** ولعل من العجيب أن ابن سلام قد أشار إلى "عمر " فى معرض حديثه عن الطبقة السادسة من الشعراء الإسلاميين ، ونقل ما يدل على أن شاعريته فى الغزل تفوق شاعرية عبد الله بن قيس الرقيات (أول شعراء هذه الطبقة) فى هذا الغرض**!!** .. فهو يقول [١]:

" حدثنى يونس بن حبيب قال : كان عبد الله بن قيس الرقيات أشد قريش أسر شعر فى الإسلام بعد ابن الزبعرى ، وكان غزلا ، وأغزل من شعره شعر عمر ابن أبى ربيعة ، وكان عمر يصرح بالغزل ، ولا يهجو ولا يمدح ، وكان عبد الله يشبب ولا يصرح ، ولم يكن له معقود عشق وغزل كعمر بن أبى ربيعة".

والواقع أنّا لا نجد سببا واضحا لتجاهل ابن سلام لهذا الشاعر !! قد يقال: إن السر فى ذلك هو أن عمر كان "يصرح بالغزل" ولا يتستر أو يتعفف ، ولكن هذا القول مردود ؛ إذ إن ابن سلام قد أشار فى صدر مقدمته إلى أن من الشعراء" من كان ينعى على نفسه ويتعهر" أى يشهر نفسه بتعاطى الفواحش[٢]، ومن هؤلاء كما يصرح امرؤ القيس والأعشى والفرزدق ، والأولان – كما نعلم– هما من الطبقة الأولى فى الجاهلية ، والثالث هو من الطبقة الأولى فى شعراء العصر الإسلامى ، وقد أورد فى هذا المقام كثيرًا من الشعر الذى تجاوز به هؤلاء الشعراء الثلاثة حدود العفة والتهذيب ، ومغزى ذلك كله أن المعيار الأخلاقى أو الدينى لم يكن من بين المعايير التى استند إليها ابن سلام فى اختيار من ترجم لهم ورتبهم من الشعراء المشهورين ، الأمر الذى يظل معه التساؤل حول سر إغفاله لشعر عمر بن ربيعة قائما دون إجابة مقنعة عنه.

---

(1) ج٢/٦٤٨-٦٤٩.

(2) انظر : ج١ ، ص٤١ وما بعدها.

أسس المفاضلة بين الشعراء عند ابن سلام:

لم يذكر ابن سلام – صراحة – الأسس أو المبادئ التى بنى عليها اختياره للشعراء الذين ترجم لهم أو تدريجه لهم فى "طبقات" ، غير أن تصفح كتابه والاسترشاد بالإشارات المتناثرة فيه يدل على أنه قد اعتمد فى هذا الاختيار على الأسس التالية[١]:

١- كثرة شعر الشاعر (الكم):

يدل على ذلك أنه حين تعرض للطبقة الرابعة من الجاهليين وشعراؤها هو طرفة بن العبد – عبيد بن الأبرص – علقمة بن عبدة – عدى بن زيد ، يقول : " هم أربعة رهط فحول من الشعراء ، وإنما أخل بهم قلة شعرهم بأيدى الرواة"[٢].

كما يدل على ذلك أيضا تعليقه على شعر "الأسود بن بعفر " فهو يضعه بين شعراء الطبقة الخامسة من الجاهليين ثم يقول عنه [٣]:

" وكان الأسود شاعرا .. وله واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته وهى :

نامَ الخَليُّ وما أحسُّ رُقادي والهمُّ مُحْتَضرٌ لديَّ وسادي

٢- تعدد الأغراض التى يعالجها الشاعر:

وأبرز ما يتجلى فيه اعتماد ابن سلام على هذا المبدأ موازنته بين شعر "كثير عزة " وشعر "جميل بثينة" فهو يقول عن كثير [٤]:

"وكان لكثير فى التشبيب نصيب وافر ، وجميل مقدم عليه (وعلى أصحاب النسيب جميعا) فى النسيب، وله فى فنون الشعر ما ليس لجميل ، وكان جميل

---

(1) انظر : النقد المنهجى عند العرب /٢٠-٢١ ، دراسة فى مصادر الأدب /١٠٥، مقدمة فى النقد الأدبى /٥٢٢ وما بعدها.

(2) ج١/٣٧.

(3) السابق /١٤٧.

(4) ج٢/٥٤٥

صادق الصبابة ، وكان كثير يتقول ولم يكن عاشقا ".

فابن سلام فى هذا النص يعترف بأن "جميلا " اسبق من كثير فى فن الغزل، بل إنه كما يصرح أسبق جميعا فى هذا الغرض لصدق تجاريه فيه، غير أن تنوع الأغراض الشعرية لدى كثير دون جميل جعل ابن سلام يؤثر أولهما بالطبقة الثانية من فحول الإسلام ، ويؤخر الثانى إلى الطبقة السادسة.

٣- الجودة الفنية :

والواقع أن هذا المعيار لا ينفصل – فى نظر ابن سلام – عن المعيارين السابقين ، بل هو مراعى فى كل منهما ، فالكم الذى يعتمد عليه فى تحديد طبقة الشاعر إنما هو الكم الجيد ، ولعلنا لا زلنا نذكر أن القصيدة التى تمنى ابن سلام أن تشفع بمثلها لدى السود بن يعفر – حتى يقدمه على مرتبته – هى على حد وصفه لها " لاحقة بأجود الشعر ".

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مصطلح "الفحولة" الذى ذكره ابن سلام فى عنوان الكتاب ، وكرره كثيرا فى ثناياه كان يعنى الجودة ، وإذا كان قد اقتصر كما يصرح على "الفحول" من الشعراء فإن مغزى ذلك أن هذا المعيار الأخير كان هو الأساس الأول الذى اعتمد عليه هذا الكتاب.

المبحث الثانى

الوساطة بين المتنبي وخصومه

للقاضى علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢هـ)

أولا- موضوع الكتاب وسبب تأليفه:

لم يكن هذا الكتاب وليد خصومة حول شاعرين أو مذهبين شعريين متعارضين كما كان شأن موازنة الآمدي الذي كان يوازن فيه بين أبي تمام والبحتري، وإنما كان نتيجة لخصومة حول شاعر واحد هو المتنبي، الذي شغل

النقاد على امتداد القرن الرابع، فما كادت حدة الصراع حول أبي تمام والبحتري تخف حتى نشب صراع جديد لم يكن أقل حدة حول المتنبي، ولم يكن المتنبي يمثل مذهبًا شعريًّا جديدًا كما كان شأن أبي تمام، وإنما كان شاعرًا أصيلاً فحلاً، وهبه الله شاعرية فذة شغلت معاصريه، وانقسموا حولها بين معجب ومنتقد.

ولم يكن شعر المتنبي وحده هو الذي شغل النقاد وإنما شغلتهم أيضًا حياته الغريبة بما فيها من تقلبات وأحداث، مما أعطى للنقاد مادة واسعة للكتابة عن هذا الشاعر الفذ.

والكتب التي وصلتنا عن المتنبي من هذا القرن معظمها كتبها خصومه الذين كانوا مدفوعين في كتاباتهم عنه بدوافع شخصية، وليس معنى هذا أن خصوم المتنبي كانوا أكثر من أنصاره، فقد كان له أنصار كثيرون ولكنهم لم يكونوا يجدون ما يدفعهم إلى الكتابة عن إعجابهم بشعر المتنبي، فاكتفوا بالتعبير الشفاهي عن هذا الإعجاب، و"لكن الأنصار والخصوم كانوا متفقين على أن المتنبي ليس شاعرًا صغيرًا ... لا مجال للإنكار بأن النقد في القرن الرابع وما بعده لم ينشغل بشيء انشغاله بالمتنبي وشعره، ولولا إحساس النقاد بكبر الظاهرة لما وجدت في نفوسهم هذا الصدى البعيد"(١).

ومن الأعمال التي كتبت حول المتنبي "الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره" للحاتمي (المتوفى٣٣٨) و"رسالة فيما وافق أرسطو من شعر المتنبي" للحاتمي أيضًا، ورسالة لأبي العباس النامي (المتوفى ٣٧١ أو ٣٩٩) في عيوب شعر المتنبي وكان النامي هو شاعر سيف الدولة الأثير قبل أن يقدم المتنبي إلى بلاطه ويصبح هو شاعره الأول. ورسالة للصاحب بن عباد (المتوفى ٣٨٥) في "الكشف عن مساوئ المتنبي" و"الواضح في مشكلات شعر المتنبي" لأبي القاسم الأصفهاني وكتاب "المنصف للسارق والمسروق في بيان

---

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٢٥٣.

سرقات أبي الطيب المتنبي" لابن وكيع التنيسي (المتوفى ٣٩٣).

وواضح أن هذه الأعمال في مجملها كتبها خصوم للمتنبي يحاولون أن يتسقطوا أخطاءه ومساوئه، وقد حدا هذا بالقاضي على بن عبد العزيز الجرجاني (المتوفى ٣٩٢) إلى أن يضع كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" يحاول فيه أن ينصف الرجل من خصومه وأنصاره على السواء، فإذا كان خصومه قد بالغوا في محاولة النيل منه والتقليل من أهميته وتتبع عيوبه وأخطائه فإن أنصاره بالمقابل قد بالغوا في التعظيم من شأنه وتبرير كل أخطائه وعيوبه، أو على حد تعبير القاضي الجرجاني نفسه في مقدمة الوساطة: "ما زلت أرى أهل الأدب- منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم ووصلت العناية بيني وبينهم- في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين: من مطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته منحط ف هواه بلسانه وقلبه، يتلقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم ... ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل. وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضائله ويحاول حطه عن منزلة بوأه إياها أدبه، فهو يجتهد في إخفاء فضائله وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته، وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه"[١].

لقد كان الأمر إذن في حاجة إلى ناقد محايد منصف يبين ما للرجل وما عليه، دون أن يدفعه إعجاب به إلى إعطائه ما ليس له، أو تدفعه خصومة له إلى سلبه حقه الصريح، ولقد كان القاضي الجرجاني هو أجدر الناس بالقيام بهذه المهمة، وأقدرهم على التصدي لها، فقد اجتمع فيه ضمير القاضي المنصف النزيه مع ثقافة الناقد المرهف الحس الواسع الثقافة، ومن ثم فقد نجح فيما أخفق فيه الآمدي من القيام بدور القاضي بين طرفي النزاع الذي تصدى للفصل فيه، حيث مال الآمدي- رغم أنفه- إلى أحد طرفي النزاع، أما القاضي فقد كان قاضيًا بحق، أعطى المتنبي ماله، وأخذ منه ما عليه في حدود رؤيته النقدية، وينبغي أن نقرر ابتداء أن الآمدي الناقد كان أكثر حذقًا وأرهف حسًّا وأوسع ثقافة من

(1) الوساطة ص ٣.

الجرجاني الناقد، ولكن الجرجاني القاضي كان أكثر إنصافًا ونزاهة، وأبعد عن الميل مع الهوى من الآمدي القاضي .

ثانيا- من أهم القضايا النقدية في الوساطة:

تعرض القاضي في وساطته لمعظم القضايا النقدية الأساسية التي شغلت النقد العربي منذ ابن سلام، كقضية الطبع والصنعة، وتحديد مفهوم الشعر، وقضية السرقات، وقضية الألفاظ والمعاني في الشعر، وغير ذلك من القضايا التي عرض لها النقاد من قبله، وهو يعرض لهذه القضايا في إطار الخطة العامة التي وضعها لكتابه، والتي تتمثل في التوسط بين المتنبي وخصومه، فهو لا يريد أن يبرئ المتنبي من كل عيب كما كان يفعل أنصاره، ولا يريد في الوقت نفسه أن يجرده من حسناته الكثيرة كما كان يفعل الخصوم، إنه يوافق الخصوم على أن في شعر المتنبي عيوبًا كثيرة، ولكنه يرى أن له إلى جانب هذه العيوب محاسن أكثر ، كما يرى أن في بعض ما أخذ عليه من عيوب نوعا التحامل والتجني، وأخيرًا فهو يرى أنه ليس هناك شاعر مهما علت منزلته سلم شعره من العيب والأخطاء دون أن تحط هذه الأخطاء من أقدار هؤلاء الشعراء أو تهبط بمنازلهم .

أ- أغاليط الشعراء:

ولكي يحقق الجرجاني ما هدف إليه فإنه يبدأ بالحديث عن "أغاليط الشعراء" منذ العصر الجاهلي، مفتتحا حديثه عن هذه الأغاليط بقوله: "دونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه؛ إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟" [١]. ثم يأخذ بعد ذلك في بيان أغاليط الشعراء في هذه الجوانب التي أشار إليها، ومحاولة العلماء الاحتجاج لهم أو تأويل أخطائهم وأغاليطهم .

ب- مفهوم الشعر وعناصر عموده:

وبعد ذلك يتحدث عن مفهوم الشعر من وجهة نظره، وعن الأدوات التي

---

(1) الوساطة، ص ٤.

يجب توافرها لدى الشاعر فهو يرى أن الشعر في الأساس موهبة أو طبع يصقل بالثقافة والدربة "الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أصحابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[١]. ثم يتحدث بعد ذلك عن المقاييس التي كانت تستخدمها العرب للمفاضلة بين شاعر وشاعر فيذكر أنه "كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"[٢].

وترجع أهمية العبارة الأخيرة بالذات إلى أنها تعتبر تقريبًا أول محاولة لتحديد قواعد ما عرف في النقد العربي باسم "عمود الشعر" فقد كان الحديث يكثر في كتب النقد العربي القديم عن عمود الشعر العربي القديم هذا دون تحديد للعناصر التي يتألف منها، حتى جاء الجرجاني وحاول تحديده في هذه الصفات، ثم جاء المرزوقي بعده فزاده تحديدًا وتبلورًا في مقدمة شرحه لديوان الحماسة.

ويتحدث الجرجاني عن لغة الشعر وضرورة ملاءمتها للبيئات والعصور المختلفة، فينصح الشاعر المحدث بالابتعاد عن الألفاظ الصعبة، وأن يستخدم في شعره الألفاظ السهلة العذبة، ولكنه يفرق بين السهولة والركاكة فيقول: "ومتى سمعتني أختار للمحدث هذا الاختيار وأبعثه على التطبع، وأحسن له التسهيل فلا تظنن أني أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطف الرشيق الخنث المؤنث، بل أريد النمط الأوسط: ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوي الوحشي"[٣]. كما أن لكل غرض ما يلائمه من الألفاظ،

(1) الوساطة، ص ١٤.

(2) السابق، ص ٢٢-٢٣.

(3) السابق، ص ٢٣.

فللغزل ألفاظ غير ألفاظ الفخر، وللمديح ألفاظ تخالف ألفاظ الوعيد ... وهكذا.

ج- علاقة الشعر بالدين:

ومن القضايا التي تناولها عرضًا قضية علاقة الدين بالشعر، فقد كان من بين ما أخذه الخصوم على المتنبي ضعف عقيدته الدينية، والجرجاني يرى أن ضعف العقيدة شيء ومستوى الشعر شيء آخر وأنه "لو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببًا لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعري وإضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب من أصحابه بكما وخرسا وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر [١].

د- قضية السرقات الشعرية:

ثم يعرض الجرجاني للقضية التي شغلت معظم اهتمام السابقين وهي قضية "السرقات" فيوليها الكثير من اهتمامه، ويفرد لها عددا وفيرًا من صفحات كتابه، وهو ينظر إلى السرقات الأدبية نظرة شديدة التسامح ويعتذر عن الشعراء المحدثين بمثل ما اعتذر به أسلافه من النقاد من أن الأوائل قد استنفدوا المعاني أو كادوا، ومن ثم فعلينا أن نقبل من المحدثين أخذهم من معاني القدماء، وألا نتهمهم بالسرقة حين نجد أدنى تشابه بين بعض شعرهم وشعر السابقين، يقول الجرجاني: "ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار وصغيرهم أولى بالإكبار، لأن أحدهم يقف محصورًا بين لفظ قد ضيق مجاله، وحذف أكثره، وقل عدده، وحظر معظمه، ومعان قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها، فأفكاره تنبث في كل وجه، وخواطره تستفتح كل باب، فإن وافق بعض ما قبل، أو اجتاز منه بأبعد طرف، قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه قط، ولا مرَّ بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع"[٢].

---

(1) الوساطة، ص ٦٢.

(2) السابق، ص ٥١.

فهو يضيف عذرًا آخر يعذر به الشعراء المحدثين بالإضافة إلى سبق الأوائل إلى المعاني، وذلك العذر الجديد هو قلة الألفاظ، فقد كانت ألفاظ اللغة بالنسبة للأوائل أوسع وأكثر، ثم انقرض الكثير من الألفاظ بقلة الاستعمال فأصبحت الألفاظ المستعملة بالنسبة للشعراء المحدثين أقل بكثير من تلك الألفاظ التي كانت متاحة للسابقين .

ولا يكتفى الجرجاني بهذه الآراء العامة وإنما يتناول القضية تناولا تفصيليًّا، يفرق فيه بين أنواع الأخذ المختلفة، وبين ما يجوز أن تدعى فيه السرقة من هذه الأنواع وما لا يجوز .

فهناك أولا معان مشتركة بين الناس جميعًا، مثل تشبيه الجميل بالشمس أو البدر، وتشبيه الكريم بالبحر أو الغيث، وتشبيه الشجاع بالسيف، فهذه كلها معان يشترك في إداركها الناس جميعًا فإذا ما وجدنا شيئًا من هذه المعاني لدى شاعرين مختلفين فلا يصح أن ندعي أن أحدهما سرقه من الآخر.

وهناك أيضًا معان خاصة مبتكرة، ولكنها شاعت وتدوولت بين الناس ففقدت خصوصيتها، وأصبحت كالمعاني العامة لا يصح الادعاء فيها بالسرقة، وإن كان يظل لأول من ابتكر هذا المعنى فضل السبق. ومن هذه المعاني الخاصة التي أصبحت في شيوعها وكثرة تداولها كالعامة تشبيه الأطلال البالية بالخط الدارس، أو بالوشم في المعصم وسؤال المنزل عن أهله، ووصف البرق بخطف الأبصار، وغير ذلك من المعاني المماثلة.

وتتجلى سماحة موقف الجرجاني من السرقات في أنه يقدم للمحدثين كل هذه الأعذار، ويكرر في أكثر من موضع وبأكثر من أسلوب أن "السرقة... داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الشاعر ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه"[١]. ويلتمس لهم العذر في ذلك أكثر من مرة

---

(1) الوساطة ص ٢٠٧.

فـي أكثـر مـن موضـع مـن مواضـع الكتـاب، ويـرى أن الإنـصاف يقتـضينا- والخطـاب موجـه لمعاصـريه ممـن كـانوا يجهـدون أنفسهم فـي تتبـع سـرقات الشعراء- أن نعتقد "أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب إلى المعذرة، وأبعد من الذمـة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتـى علـى معظمها، وإنما يحصل على بقايا إمّا أن تكون تركت رغبة عنها واستهانة بها، أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها وتعذر الوصول إليها"[١]. وهو لهذا يحصر السرقة في أضيق نطاق، حين يكثر الشاعر الأخذ عن الآخرين، أو حين يأخذ المعاني بألفاظها، ومع هذا كله يتحرج من الحكم الجازم بالسرقة، ويعبر بذلك عن مدى تأثم ضمير القاضي لديه من إدانة إنسان لا يمتلك الدليل القاطع على إدانته ويعبر عن ذلك أروع تعبير حين يقول: "ولهذا السبب أحظر على نفسي ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة .. إلا أني إذا وجدت في شعره معاني كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذًا لا أثبته بعينه، ومسروقًا لا يتميز لي من غيره، وإنما أقول: قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا، فأغنم فضيلة الصدق، وأسلم من اقتحام التهور"[٢].

وهو في ظل هذا الروح المتسامح يتناول سرقات المتنبي وسواه من الشعراء بكثير من رحابة الصدر، والميل إلى التماس العذر لهم، ولا شك أن الجرجاني متأثر في موقفه هذا من السرقات بمن سبقه من النقاد الذين تناولوها، وبخاصة الآمدي، ولا شك أيضًا أنه قد أثر بموقفه المتسامح هذا في كثير ممن جاءوا بعده، وبخاصة أبو هلال العسكري الذي زعم أنه كان السابق في دراسة موضوع السرقات بالصورة التي درسه عليها في الصناعتين، مع أن معظم أفكاره نجدها لدى الجرجاني والآمدي وسواهما من النقاد.

---

(1) السابق، ص ٢٠٨.

(2) السابق، الصفحة نفسها.

ملخص الوحدة الثانية

أ- التعريف بكتاب "طبقات فحول الشعراء" لمحمد بن سلام الجمحي، باعتباره من أوائل المصادر النقدية في التراث، وذلك ببيان طبيعة هذه الطبقات، والأسس التي رتبت عليها هذه الطبقات، وأهم القضايا التي تضمنها الكتاب، وهي: قضية الدعوة إلى التخصص في النقد باعتباره علما وصناعة، وقضية الانتحال في الشعر، مع ذكر أسبابها، ثم ذكر نص من الكتاب.

ب- التعريف بكتاب "الوساطة" للقاضي الجرجاني، وموضوعه ومحتوياته، والأسباب الرئيسة وراء تأليفه، وأهم القضايا التي تناولها وهي: أغاليط الشعراء، ومفهوم الشعر، وعناصر عموده، وعلاقة الشعر بالدين، وقضية السرقات الشعرية. ثم ذكر نص من الكتاب.

أسئلة على الوحدة الثانية

س١: اذكر الأسس التي رتب عليها ابن سلام طبقاته.

س٢: ما أهم القضايا النقدية التي عرض لها القاضي الجرجاني في الوساطة؟

☑ نموذج إجابة

إجابة السؤال الأول:

الأسس التي رتب عليها ابن سلام طبقاته هي:

أ- الجودة.

ب- الكثرة.

ج- تعدد الأغراض.

الوحدة الثالثة

من قضايا تراثنا النقدى

الأهداف:

بعد دراسة هذه الوحدة، ينبغى أن يكون الدارس ملمًا بما يلى:

١- بيان أبرز قضايا النقد الأدبي التي شغلت النقاد.

٢- بيان موقف النقد القديم من قضايا الشعر.

العناصر:

١- قضية القديم والجديد.

٢- قضية السرقــات.

٣- قضية الوحدة الفنية.

المبحث الأول

أولاً- قضية القديم والجديد

منذ عصر مبكر في تاريخ نقدنا العربي القديم بدأت الخصومة حول القديم والمحدث في الموروث الشعري، تلك الخصومة التي احتدمت وتشعبت أطرافها، وامتدت تداعياتها حتى غطت مساحة عريضة من موروثنا النقدي، وبحسبنا أن نشير إلى أن معظم القضايا النقدية التي عالجها هذا الموروث ترتبط بشكل أو بآخر بقضية القديم والجديد، من ذلك مثلاً : الطبع والصنعة، والبديع، وعمود الشعر... وما إلى ذلك.

فما طبيعة هذه القضية في تراثنا النقدي ؟ وما أبرز التداعيات أو المواقف النقدية التي تمخضت عنها إذن ؟

تقتضينا الإجابة عن هذين السؤالين التوقف قليلاً لتوضيح النقاط التالية :

- نشأة القضية في موروثنا النقدي.
- موقف اللغويين والرواة من الجديد.
- ثورة أبي نواس على القديم.
- إنصاف النقاد للمحدثين.
- طبيعة التجديد في الموروث الشعري والمنظور النقدي.

١- نشأة القضية:

في أوائل القرن الثاني الهجري وفي أثنائه بدأت بذور الخلاف حول قديم الشعر وجديده، ففي هذا القرن استجد مذهب جديد في الشعر تحددت ملامحه في أشعار بعض الشعراء أمثال بشار بن برد وأبي نواس ومنصور النمري وابن هرمه والعتابي وغيرهم، فعلى أيدي هؤلاء الشعراء خرجت القصيدة العربية عن بعض تقاليدها الموروثة التي سار عليها شعراء العصر الجاهلي كامرئ القيس والنابغة والأعشى وطرفة بن العبد وشعراء العصر الإسلامي في القرن الأول كجرير والفرزدق والأخطل وغيرهم.

ولا يعنينا الآن أن نرصد ملامح الجدة أو مظاهر الحداثة في هذا المذهب، وإنما الذي يعنينا في المقام الأول هو الإشارة إلى أنه مع ظهور هذا المذهب بدأ الجدل حوله، ونشبت الخصومة حول قضية القديم والجديد.

٢- موقف اللغويين والرواة من الجديد:

لقد وقف اللغويون والرواة موقف العداء من الشعراء المحدثين، فتعصبوا ضدهم، ولم يكادوا يقرون لهم في مجال الشعر بإحسان، ولعل من أسباب هذا الموقف المتشدد منهم ضد الجديد ما يلي :

أ- أنهم بحكم طبيعة الدور الثقافي الذي نهضوا به كانوا مشدودين إلى الشعر القديم حفظًا ورواية، وتوثيقًا وتدوينًا، واستشهادًا وتمثيلاً، يقول ابن رشيق القيرواني بعد أن أورد طائفة من مواقف التعصب لدى هؤلاء اللغويين ضد المحدثين : "هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه :

كالأصمعي وابن الأعرابي، أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب ويقدم من قبلهم، وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون(١).

ب- لقد كان هؤلاء الرواة واللغويون حريصين على نقاء العربية وبقائها سليمة خالية من أو شاب اللحن، وقد وجدوا الصورة المثلى لهذا النقاء في الشعر القديم، ومن ثم كان عداؤهم للشعر الجديد الذي تمثلت فيه كثير من ألوان اللحن.

ج- أن معظم الشعراء المحدثين لم يكونوا من العرب الخلَّص، بل كانوا من الأعاجم الذين سرت في أشعار بعضهم نزعة السخرية من العرب والاستهانة بما ورثوه من تقاليد، ومن ثم كان تنكر اللغويين لشعر هؤلاء المحدثين يعني – في بعض أحواله- لونًا من ألوان الرد على تلك النزعة، وضربًا من ضروب الانتصاف للعرب أو للعروبة الخالصة، ولعله لهذا السبب كان إطلاق هؤلاء اللغويين لفظة "المولد" على الشاعر المحدث، فالمولد من الرجال كما تقول المعاجم هو العربي غير المحض.

والآن نود أن نورد بعض المواقف التي يتجلى فيها مدى تعصب هؤلاء اللغويين والرواة ضد الشعر المحدث. فمن ذلك :

- سئل أبو عمرو بن العلاء عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سُبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم.
- يقول إسحاق بن إبراهيم الموصلي: قلت في ليلة من الليالي!

هل إلى نظرة إليك سبيل فيروَّى الصدى ويشفى الغليل

إن ما قل منك يكثر عندي وكثير ممن تحب القليل

فلما أصبحت أنشدتها الأصمعي فقال : لمن تنشدني ؟ فقلت : لبعض

---

(1) العمدة : ٩١/١.

الأعراب، فقال : هذا والله هو الديباج الخسرواني فقلت : إن هذا الشعر هو ابن ليلته، فقال : لا جرم، والله إن أثر الصنعة والتكلف بيِّن عليهما.

- يقول أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي : "وجّه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعارًا، وكنت معجبًا بشعر أبي تمام، فقرأت عليه من أشعار هذيل، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام (على أنها لبعض شعراء هذيل) التي يقول مطلعها:

وعاذل عذلته في عذله فظن أني جاهل من جهله

فلما أتممت قراءتها قال ابن الأعرابي: اكتب لي هذه : فكتبتها له ثم قلت: أحسنة هي؟ قال: ما سمعت بأحسن منها قلت: إنها لأبي تمام، قال: خرق خرق.

٣- ثورة أبي نواس على القديم :

إذا كان اللغويون والرواة قد تطرفوا في تعصبهم للقديم، وغالوا في تنكرهم للشعراء المحدثين – فإن أبا نواس (وهو أحد هؤلاء الشعراء) قد تطرف في تشيعه للجديد، وأسرف في تنكره للقديم وغضبه من القدماء.

وينبغي هنا أن نتذكر ما سبق أن أشرنا إليه منذ قليل من أن بعض الشعراء المجددين الذين كانوا من أصل أعجمي قد عمدوا في أشعارهم إلى السخرية من العرب والاستهانة بتقاليدهم، وقد أشرنا هناك إلى أن هذا قد كان أحد الأسباب التي كانت وراء تعصب اللغويين والرواة ضد الجديد، وهنا نشير إلى أن أبا نواس قد كان أحد هؤلاء الشعراء، فأبوه من الموالي وأمه جارية فارسية، ولذا لم يكن من الغريب أن يكون أحد "الشعوبية" الذين عرفوا آنذاك بالمبالغة في التنقص من شأن العرب، والحط من قدرهم، وتفضيل العجم عليهم، والذين ألف بعضهم في هذا الصدد كتبًا تحت عنوان "مثالب العرب" أو تفضيل العجم على العرب"...إلخ.

لعل هذا يفسر لنا سر ثورة أبي نواس على الشعر القديم رغم احتذائه له، والسير على نهجه فيما ألف من أشعار، فكأنه كما يقول الدكتور طه حسين: "يذم القديم لا لأنه قديم ؛ بل لأنه قديم ولأنه عربي، ويمدح الحديث لا لأنه حديث؛ بل

لأنه حديث ولأنه فارسي، فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب، ومذهب الشعوبية المشهور "[١] .

لقد كان أبرز مظهر تجلت فيه ثورة أبي نواس على القديم هو دعوته إلى التجديد في ديباجة القصيدة، فلقد درج الشعراء القدماء على أن يفتتحوا قصائدهم بالبكاء على الأطلال وترديد ذكر الحبيبة، أما هو فقد دعا إلى نبذ هذه الديباجة القديمة التي لم تعد تلائم عصره، واستبدال وصف الخمر بالبكاء على الأطلال، وقد جاء شعره – في كثير من الأحوال – تطبيقًا عمليًّا لما يدعو إليه.

غير أننا ما إن نطالع هذا الشعر حتى نحس إحساسًا قويًّا بتلك الروح الشعوبية الثائرة، لا على ديباجة الشعر القديم فحسب، بل على كل ما هو عربي أصيل من عادات وقيم وتقاليد.

ولا يتسع المقام لعرض كثير من أشعار أبي نواس في هذا الصدد. ولعل في النماذج التالية ما يدل دلالة واضحة على الدوافع الحقيقية لتلك الدعوة لديه.

أ- صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرْم

لا تُخدعن عن التي جعلت سقم الصحيح وصحة السقم

تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في الحكم

وإذا وصفت الشيء متّبعا لم تخل من غلط ومن وهم

ب- لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد

كأسًا إذا انحدرت من حلق شاربها أجدتْه حمرتها في العين والخد

٤- إنصاف النقاد للمحدثين:

في غضون القرن الثالث الهجري الذي استمرت فيه قافلة التجديد في المسير – بدأ النقد الأدبي على أيدي طائفة من أعلامه البارزين يسلك في تلك القضية مسلك الاعتدال الذي لا يؤثر القديم لذات القدم، ولا يتنكر للجديد لذات

(1) حديث الأربعاء: ٩٠/٢.

الجدة، فإذا كان ابن سلام الجمحي الناقد في مطالع هذا القرن (ت ٢٣٢هـ) قد بدا في كتابه: "طبقات فحول الشعراء" متأثرًا بآراء الرواة واللغويين في الشعراء المحدثين، فلم يترجم لواحد منهم – إذا كان الجمحي قد فعل ذلك فإن أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) كان له رأي آخر، لا في الشعراء المحدثين فحسب. بل في هؤلاء الرواة واللغويين الذين تنكروا لهم وناصبوهم العداء.

لقد صب الجاحظ هجومه الساخر على هؤلاء الرواة واللغويين، وصرح غير مرة أنهم ليسوا أهلاً للنظر في الشعر أو الحكم على الشعراء ؛ إذ إنهم في تناولهم للشعر لم يتجاوزوا دائرة البحث عن أهدافهم الخاصة، من نحو أو غريب أو شاهد أو مثل- هذا ما يقرره الجاحظ إذ يقول :

"طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب : كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات "[١].

وعلى هذا الأساس أخذ الجاحظ بروح الإنصاف ينظر في أشعار هؤلاء المحدثين، معلنًا رأيه في جودة الجيد منها، محذرًا من الانسياق في تيار التعصب المقيت عليها، فحين ينظر على سبيل المثال في شعر أبي نواس يقول:

"وإن تأملت شعره فضلته، إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أن أهل البدو أبدا أشعر، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل ما دمت مغلوبًا..".

وقد تابع ابن قتيبة (ت٢٧٦ هـ) الجاحظ في هذه النظرة المنصفة للشعر المحدث فهو في كتابه "الشعر والشعراء" لم يترجم للشعراء القدماء فحسب كما فعل ابن سلام، بل لقد ترجم لكثير من الشعراء المحدثين، واقتبس من أشعارهم، معلنًا رأيه في الجيد منها في حياد علمي تام.

---

(1) العمدة، ج٢/١٠٥.

وقد حدد ابن قتيبة في مقدمة هذا الكتاب طبيعة نظرته المنصفة إلى كل من القديم والجديد.. فهو يقول :

"ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارًا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره، ويرزل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا في كل دهر، وجعل كل قديم حديثًا في عصره، وكل شرف خارجية في أوله [١].

وإذا كان الشعراء المحدثون قد ظفروا في القرن الثالث بهذه النظرة المنصفة التي رأينا مظاهرها جلية لدى كل من الجاحظ وابن قتيبة – فإنهم ظفروا بأكثر من ذلك قبيل نهاية هذا القرن على يدي عبد الله بن المعتز الشاعر المتوفى سنة ٢٩٦ هـ وذلك في ثنايا كتابه "طبقات الشعراء"؛ إذ إن ابن المعتز لم يترجم في هذا الكتاب للشعراء القدماء والمحدثين كما فعل سلفه ابن قتيبة، بل لقد قصره على المحدثين فحسب، ومن ثم سمي هذا الكتاب لدى بعضهم "الاختيار من شعر المحدثين"، فإذا أضفنا إلى ذلك أن ابن المعتز قد ترجم في كتابه هذا لبعض شاعرات عصره وأورد نماذج من شعرهن أدركنا مدى إنصافه للمحدثين وإعجابه بالشعر المحدث".

٥- طبيعة التجديد في الموروث الشعري والمنظور النقدي :

نهدف تحت هذا العنوان أن نستجلي كنه الجديد الذي ثار حوله الخلاف في موروثنا النقدي، فإذا كان من سموا بالمحدثين أو المولدين قد جددوا في الشعر

---

(1) الشعر والشعراء جـ٦٢/١-٦٣.

العربي فما مظاهر هذا التجديد ؟ وإذا كان النقاد قد قبلوا التجديد فإلى أي حد كان قبولهم له؟

نستطيع القول على وجه الإجمال: إن التجديد الذي ثار حوله كل هذا الخلاف تعصبًا له تارة، وتعصبًا عليه تارة ثانية، وإنصافًا أو قبولاً له ثالثة هو– في تراثنا العربي- ضيق النطاق محدود الأثر، ولعل مما يجلي ذلك تلك التسمية التي أطلقت في تراثنا النقدي – كما أشرنا منذ قليل- على الشعراء المحدثين، أعني "أصحاب البديع"، فإذا كانت فنون البديع كما أوضحها ابن المعتز "في كتاب البديع" تشمل فقط الاستعارة والتجنيس والطباق ورد الأعجاز على الصدور والمذهب الكلامي – إذا كانت فنون البديع أو (الجديد) هي هذه الألوان الخمسة فحسب، فإن مغزى ذلك أن الجديد الذي نشبت حوله تلك القضية ينحسر عن مجالات كثيرة في الشعر العربي، وينحصر في مجال واحد هو مجال الألفاظ أو الصياغة فحسب.

وإذا كانت تلك هي طبيعة التجديد فما الظواهر التي ترتبت عليها في تراثنا النقدي؟

لعل من أبرز هذه الظواهر ما يلي:

أ- المحافظة على أغراض الشعر القديم.

ب- الاحتكام إلى ما سمي بطريقة العرب في نقد المعاني الجزئية.

ج- التسليم بنفاد المعاني أو الأفكار.

ونود فيما يلي أن نتوقف لتجلية كل ظاهرة من تلك الظواهر:

أ- المحافظة على أغراض الشعر القديم :

ففي ظل سيطرة روح الإعجاب بالشعر القديم ظفرت أغراض هذا الشعر بقدر كبير من الاحترام والثبات، بحيث أصبحت أشبه بقيم راسخة يحافظ عليها ويرعاها الشاعر، ويقدرها ويقيس إليها الناقد.

يقول الأصمعي: "طريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب، وصفة الخمر والخيل والحروب[١].

ويحصر ثعلب أغراض الشعر في "المدح والهجاء والمراثي والاعتذار والتشبيب والتشبيه واقتصاص الأخبار[٢].

ويعيب أبو حاتم الرازي شعر العجم لخلوه من الأغراض؛ إذ ليس في هذا الشعر كما يقول: (مدح ولا هجاء ولا افتخار، ولا فيه ذكر الحروب والوقائع وتقييد الأنساب ونشر الأحساب)[٣].

فأغراض الشعر القديم - في نظر هؤلاء النقاد- ليست مناط إعجاب واعتزاز فحسب، بل هي في الوقت ذاته طريق الشعر، ووسيلة الشاعر المحدث إلى التفوق أو الفحولة.

ب- الاحتكام إلى طريقة العرب في نقد المعاني الجزئية :

إذا كان النقد العربي القديم قد نظر بعين الإعجاب إلى أغراض الشعر القديم فإنه قد نظر بالعين ذاتها إلى المعاني الجزئية التي تواردت على ألسنة الشعراء القدماء في كل غرض منها، فلقد أصبحت هذه المعاني- في نظر نقادنا القدماء- لكثرة ترددها في هذا الغرض بمثابة لوازم أو أعراف ثابتة لا يحسن من الشاعر المحدث تجاوزها أو الخروج عليها، فلكل من المدح والهجاء والنسيب معانيه الخاصة به، ولكل موصوف - أيا كان- أوصافه الخاصة التي ينبغي الالتزام بها وعدم الإتيان بما يناقضها ؛ لأنها "طريقة العرب" في وصفه.

فالمرأة – على سبيل المثال- قد وصفت في الشعر العربي القديم بأنها مطلوبة متمنعة، ومن ثم فإن التهالك في الصبابة بها والشوق إليها، والخضوع

---

(1) الموشح /٨٣.

(2) قواعد الشعر/ ٢٨.

(3) الزينة/ ١٢٢.

الذليل الذي يقابل منها بالتأبي والتمنع والدلال- كل أولئك أصبح أشبه بتقاليد راسخة أو قيم متأصلة في أذواق العرب، فإذا ما خرج الشاعر المحدث عن تلك التقاليد وصوَّر المرأة طالبة أو متهافتة فإن ذلك يعد- في نظر الناقد- عيبًا يخل بالقيمة الفنية لشعره.

يقول ابن رشيق القيرواني في ذلك :

"العادة عند العرب أن الشاعر هو الغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة، وهذا دليل كرم النحيزة في العرب، وغيرتها على الحرم"(١).

ج- التسليم بنفاد المعاني أو الأفكار:

تبين لنا- منذ قليل- أن التجديد الشعري قد انحصر في مجال الصياغة، وأن الشعراء المجددين أو "أصحاب البديع" لم يبدعوا معاني جديدة، بل أبدعوا صياغة جديدة في المعاني والأفكار التي سبقهم إليها القدماء- وهنا نشير إلى ما ترتب على ذلك – أو ربما واكبه- من ذيوع الإحساس بأن المعاني قد استهلكت، وأن الأقدمين قد استنفدوها واستغرقوا القول فيها، فلم يترك الأول للآخر شيئًا، ولم يعد للشاعر المحدث إلا أن يلتقط الفتات من موائد الأقدمين.

إلى ذلك يشير القاضي الجرجاني بقوله :

" إن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب إلى المعذرة، وأبعد من المذمة ؛ فإن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما يحصل على بقايا إما أن تكون تركت رغبة عنها واستهانة بها، أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها، وتعذر الوصول إليها، ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأتعب خاطره في تحصيل معنى يظنه غريبًا مبتدعًا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالاً يغض من حسنه"(٢) .

---

(1) العمدة : ١٢٤/٢.

(2) الوساطة/ ١٧١.

وإشفاق القاضي الجرجاني على الشعراء المحدثين قائم على أساس إيمانه بنفاد الأفكار واستغراقها، الأمر الذي دعا هؤلاء الشعراء – في نظره- إلى الإبداع فيما سبق للأقدمين أن أبدعوه من تلك الأفكار، ضرورة أن الشاعر القديم قد غطى إبداعه معظم أفكار الشعر، ولم يترك منها إلا النذر الذي استهان به أو تعذر عليه.

ثانيًا- قضية السرقات الأدبية :

تحتل قضية السرقات مكانة بارزة بين قضايا النقد العربي، فقلما نجد شاعرًا من شعراء ذلك العصر قد سلم شعره – فيما يرى هؤلاء النقاد- من السرقة، وليس أدل على ذلك من هذا الحشد الهائل من دعاوى السرقة المبثوثة في تضاعيف كتب التراث، هذا فضلاً عما ألف من كتب في ذلك العصر لهذا الغرض خاصة.

وينبغي - في نظري- ألا نرتب على ذيوع السرقات في النقد العربي أحكامًا عامة، كأن نرمي هذا النقد بالقصور، أو نتهم هؤلاء النقاد بالتعصب على الجديد، والغفلة عن حقيقة الأصالة، وطبيعة الإبداع الشعري، فالواقع أن مصطلح "السرقة" لم يكن مصطلحًا للذم على إطلاقه كما توحي دلالته المعجمية، ولكنه كان مصطلحًا عامًّا أطلق على ألوان متباينة من الأخذ، فبينما كانت السرقة أحيانًا يراد بها التهوين من شاعرية الشاعر، والغض من أصالته، ورميه بالعجز والخمول، كانت في أحيان أخرى يراد بها تبرير أخذ الشاعر بإثبات أصالته، والتصريح بأن أخذه عن سابقيه لم يكن مجرد أخذ مباشر، أو نقل حرفي، أي أنه إنما (احتذى) أشعار هؤلاء، واتخذ منها مواد أولية لصناعته، ثم أتقن صنعها وإبداعها إبداعًا فنيًّا خاصًّا به.

والتساؤل الذي يطرح نفسه في هذا الصدد هو: ما الحد الفاصل بين الأخذ الجيد والأخذ القبيح في نظر هؤلاء النقاد ؟

للإجابة عن هذا التساؤل نود أن نناقش القضايا الثلاث التالية :

١- ضرورة أخذ الفكرة.

٢- شرط الأخذ الجيد.

٣- السرقة المعيبة.

١- ضرورة الأخذ :

لم ينظر النقاد العرب – أو الغالبية العظمى منهم في الأقل- إلى أخذ الفكرة نظرة امتهان أو اتهام، فالشعر في نظر هؤلاء النقاد صنعة فنية تقاس قيمتها بصياغتها الفنية، وبما يتجلى في تلك الصياغة من شيات الإبداع، وسمات التجويد الفني، أما الفكرة المجردة فإنها في صناعة الشعر بمثابة المادة الخام في غيرها من الصناعات، فتناول الشاعر لأفكار سابقيه أو معاصريه أمر لا حرج فيه ولا مؤاخذة عليه، ما دام قد أجاد عرضها، وأبرزها في صورة فنية خاصة به.

فمصطلح السرقة حين ينصرف إلى أخذ الفكرة ليس مصطلحًا للذم، أي أنها سرقة مشروعة في نظرهم إن صح التعبير، بل إن بعض هؤلاء النقاد – كما سنرى- لم يستخدم مصطلح السرقة للإشارة إلى هذا اللون واستبدل به مصطلحات أخرى لا تحمل ظلاله المقيتة على النفس، كالأخذ أو التناول أو ما إلى ذلك.

يشير الجاحظ إلى هذا اللون من الأخذ فيقول : "نظرنا في الشعر القديم والمحدث، فوجدنا المعنى يقلب ويؤخذ بعضه من بعض"[(١)].

فالجاحظ يرصد ظاهرة أخذ المعنى مشيرًا إلى ذيوعها وانتشارها في الشعر قديمه وحديثه، وهذا الأخذ لا ضير فيه في نظر الجاحظ كما توحي عبارته، لا سيما وأنه قد جعل المعاني – في موطن آخر- مطروحة في الطريق، أي أنها تراث شائع لا حيازة لأحد عليه، ومن ثم فلا يحظر على أحد تناوله.

وتتأكد تلك النظرة إلى أخذ الفكرة لدى الآمدي في القرن الرابع الذي يقول: "إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني

---

(1) زهر الآداب: ٦٦٦/٣.

من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين ؛ إذ كان هذا بابا ما تعرى عنه متقدم ولا متأخر"[١].

فالآمدى- هنا- لا يحس بأن سرقة المعاني من العيوب الخطيرة في الشعر، بل يرى أنها سمة ظاهرة عند الشعراء جميعًا لم يبرأ منها أحد منهم، ونسبة الآمدي هذا الرأي إلى من أسماهم "أهل العلم بالشعر" يدل على أن هذا الرأي كان ذا حظ كبير من الذيوع في ذلك العصر.

ولكن إذا كان تناول الشاعر لمعاني سابقيه أمرًا ضروريًّا لا غنى عنه، وإذا لم يكن هذا التناول عيبًا على الشاعر في نظر هؤلاء النقاد، فما الذي دعاهم أو دعا الكثير منهم- إذن- إلى إحصاء أنماط هذا اللون من الأخذ، وحشدها جنبًا إلى جنب مع أنماط من الأخذ المعيب كما في الموازنة أو الوساطة مثلاً، وكما يبدو ذلك بصورة واضحة في الكتب الخاصة بالسرقات ؟

الحقيقة أنه كانت هناك عوامل كثيرة دفعت إلى هذا الإحصاء غير المشروع الذي لا يتفق مع ما صرح به هؤلاء النقاد من ضرورة أخذ المعاني ومسامحة الشاعر في أخذها، ولعل أهم تلك العوامل ما يلي:

- الرواية :

كانت رواية الشعر وحفظه هي الوسيلة الوحيدة للحفاظ على الشعر القديم والجاهلي بصفة خاصة، فلم يعرف العرب تدوين الشعر إلا في وقت متأخر بالنسبة لظهوره، فكانت صدور الرواة هي المرجع الأول والأخير في تعرف ما أنتج السابقون من شعر وأدب، ويبدو أن منزلة الراوية كانت تتحدد في هذا العصر بموفور حفظه، وبمدى إلمامه بتراث الأوائل، الأمر الذي أغرى كثيرًا من هؤلاء بأن يظهروا معرفتهم بالشعر القديم وإلمامهم الكامل به كلما وجدوا إلى ذلك سبيلاً، فكان الكشف عن وجوه التشابه أو الصلات التي يلمحها الراوية بين الشاعر المحدث وأسلافه وجهًا من وجوه البراعة التي يدل بها.

---

(1) الموازنة /١٣١.

فكأن الراوي كلما كشف عددًا كبيرًا من السرقات كان عالمًا بالشعر القديم موثوقًا به في فنه، وهذه الفكرة جعلت الرواة يجهدون أنفسهم في كشف السرقات، بل ربما في ادعائها لإظهار مقدرتهم وعلمهم بالشعر.

والقصة التي يرويها صاحب الأغاني عن مروان بن أبي حفصة تؤكد ذلك الافتراض، يقول مروان: "دخلت أنا وطريح بن إسماعيل الثقفي والحسين بن مطير الأسدي في جماعة من الشعراء على الوليد بن يزيد، وهو في فرش قد غاب فيها، وإذا رجل عنده كلما أنشد شاعر شعرًا وقف الوليد بن يزيد على بيت بيت من شعره، وقال هذا أخذه من موضع كذا وكذا، وهذا المعنى نقله من موضع كذا وكذا من شعر فلان، حتى أتى على أكثر الشعر، فقلت من هذا، قالوا: "حماد الراوية "[١].

فحماد الراوية كما يبدو في تلك القصة لا يعنيه من إظهار مواطن النقل أو الأخذ إلا أن يدل بذاته بوصفه راويًا، وأن يظهر مقدار حفظه وإلمامه بالشعر القديم أمام رجل كالوليد، وليس في عبارات حماد ما يدل على أنه يعيب هذا الأخذ أو يغض من شاعرية الآخذ.

- **إنكار الشاعر – أو من يتعصب له – أخذ المعاني :**

إذا كان أخذ المعاني- كما رأينا- ضرورة، فإن إنكار الشاعر (أو من يتعصب له) لأخذها يكون لا شك حافزًا لبعض النقاد لكي يحصي على الشاعر صنوف الأخذ في شعره، سواء أكان المأخوذ فكرة أم صورة، وإدراج أخذ الفكرة حينئذ ليس لأن في أخذها عيبًا على الشاعر، بل لأن في ذلك حجة على المنكر – وإفحامًا لمن يتنكر للتراث.

فالآمدي الذي صرح- منذ قليل- بأن أخذ المعاني ليس من عيوب الشاعر الخطيرة – يطيل في سرد سرقات أبي تمام من تلك المعاني، لا لأنه يرى في ذلك عيبًا على أبي تمام، بل لكي يرد بذلك على أنصاره المتعصبين لشعره،

---

(1) الأغاني ٧١/٦.

يقول الآمدي معللاً لذلك الموقف "[١].

"ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول سابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس".

والأمر اللافت للانتباه في هذا الصدد أن إنكار الأخذ أو ادعاء الابتكار كان السبب في تأليف كثير من الكتب الخاصة بالسرقات في هذا العصر كما صرح بذلك غير واحد من مؤلفي تلك الكتب.

يصرح ابن وكيع بذلك في مقدمة كتابه "المنصف" فيقول : إن السبب في تأليفه لهذا الكتاب أنه قد رأى الناس يعظمون المتنبي حتى قالوا : "ليس له معنى نادر ولا مثل سائر إلا وهو من نتاج فكره وأبو عذره، وكان لجميع ذلك مبتدعًا، ولم يكن متبعًا، ولا كان لشيء من معانيه سارقًا، بل كان إلى جميعها سابقًا.

ويبدو أن إحصاء الصاحب بن عباد لسرقات المتنبي لم يكن إلا لهذا السبب نفسه، فهو يقول: "فأما السرقة فما يعاب بها المتنبي لاتفاق شعر الجاهلية والإسلام عليها، ولكن يعاب أن كان يأخذ من الشعراء المحدثين كالبحتري وغيره كل المعاني ثم يقول : لا أعرفهم ولم أسمع بهم.. وبلغني أنه كان إذا أنشد شعر أبي تمام قال : هذا نسج مهلهل وشعر مولد، وما أعرف طائيكم هذا وهو دائمًا يسرق منه"[٢].

- **التعصب :**

فلقد كان للخصومات التي نشأت حول بعض الشعراء، والموقف المتشدد لبعض اللغويين ضد الشعراء المحدثين لا سيما هؤلاء الذين عرفوا بالتجديد، أو الذين كانت لهم مذاهب فنية تخالف – في نظر هؤلاء- مذاهب الأقدمين، كان لذلك أثره في إذكاء التعصب عند بعض النقاد، فراحوا يسرفون في دعاوى السرقة دون تمييز بين المعيب منها والمستحسن، ناسين أو متناسين المبدأ الذائع في هذا العصر،

---

(1) الموازنة /١٣١.

(2) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي/١١.

وهو أن بعض ألوان الأخذ ضرورة لا غنى للشاعر عنها.

وقد صور لنا القاضي الجرجاني هذا الموقف أصدق تصوير إذ يقول :

وقد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيان، وجحد المشاهدة، فلا يزيد على التعرض للفضيحة والاشتهار بالجور والتحامل، ومتى طالعت ما أخرجه أحمد بن طاهر، وأحمد بن عمار من سرقات أبي تمام، وتبعه بشر بن يحيى على البحتري، ومهلهل بن يموت على أبي نواس – عرفت قبح آثار الهوى، وازداد الإنصاف في عينك حسنًا "[١] .

٢- شرط الأخذ :

لقد قام تسامح النقاد في أخذ الفكرة على أساس وعيهم بقيمة الصورة في الشعر، ولهذا كانت جودة الأخذ في نظر كثير من النقاد مشروطة بتجويد الصورة، أي أن على الشاعر إذا تناول الفكرة السابقة أن ينقلها نقلة فنية تبعد بها عن أصلها الذي أخذت منه، فيبرزها في قالب فني يباين قالبها الأول، وتباين القالب الفني يعني أنه على الرغم من وجود تشابه أو صلة فكرية بين البيتين (المأخوذ والمأخوذ منه) فإن لكل منهما إيحاءاته، وإشعاعاته الخاصة، أو لنقل ينبغي أن يكون في البيت اللاحق فوق الفكرة المجردة معانيه الخاصة التي تشع من صورته الخاصة، الأمر الذي يضفي عليه خصوصية تحسب لقائله وتنفي عنه – في الوقت نفسه- مذمة الأخذ.

يقول ابن المعتز :

"ولا يعذر الشاعر في سرقاته حتى يزيد في إضاءة المعنى، أو أن يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه "[٢]. فابن المعتز يضع معيارًا فنيًّا لقياس السرقة الجيدة، فهو لا ينظر إلى مجرد الفكرة بل إلى صورتها

(1) الوساطة/١١٦.

(2) الموشح/ ٣١٢.

الجديدة وثوبها التعبيري الذي أبرزها فيه الشاعر، فعلى الشاعر أن يجود صورته تجويدًا فنيًا، فيدقق في اختيار ألفاظه، وينظمها نظمًا خاصًا موحيًا بصور ومشاعر لم تكن في الصورة الأولى، فإضاءة المعنى وجزالة الكلام وافتضاح المتقدم بالمتأخر، كل هذه أمور يشير بها ابن المعتز إلى ما ينبغي للمتأخر أن يتوخاه في صورته حتى لا يكون عالة على المتقدم.

والعبارة الأخيرة في نص ابن المعتز تدل على أن السرقة الجيدة ليست لونًا من النقل المباشر الذي تمحى أمامه شخصية الآخذ، وتذوب أصالته فلا يصبح أخذه- حينئذ- سوى مجرد مسخ وتشويه للفكرة القديمة، بل إن السرقة الجيدة هي ما كانت الفكرة القديمة فيه باعثًا لخواطر الشاعر، ومحركًا لمشاعره الخاصة، فينشط خياله، ويرود بالفكرة آفاقًا جديدة لم ترتدها من قبل.

وقد عبر ابن طباطبا عن هذه الفكرة أصدق تعبير، فهو يوصي الشاعر بأن "يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستنبطه "[(١)] .

فابن طباطبا يرى أن المعاني التي تترسب في ذاكرة الشاعر نتيجة قراءاته وتأمله الدائب في أشعار السابقين، هذه المعاني لا تنساب على لسان الشاعر دون تغيير أو تحوير، بل إن الشاعر- نتيجة التأمل وإدامة النظر- يستوعب تلك المعاني ويهضمها- إن صح التعبير- حتى تتعمق كيانه، وتصبح جزءًا لا يتجزأ من أحاسيسه ومشاعره الخاصة، فإذا ما جاءت لحظة الإبداع الشعري تداعت تلك المعاني إلى مخيلته، وقد تغيرت معالمها، وامحت "بطاقاتها" التي تشير إلى

---

(1) عيار الشعر/ ١٠-١١.

مصادرها، فتتشكل على لسان الشاعر تشكيلاً فنيًّا جديدًا، معبرًا عن ذاتيته ومواقفه الخاصة من الحياة والأحياء.

٣- السرقة المعيبة:

إذا كانت الفكرة المتداولة تتحور في إطار الصورة الجيدة فتصبح معنى خاصًّا – فمغزى ذلك أن تلك الصورة هي الجانب الإبداعي الخاص بالشاعر، فلغة الشاعر الفنية (بما تشعه من دلالات وإيحاءات خاصة) هي ملك خالص للشاعر لا ينسب إلا إليه، ومن ثم فإن أخذ تلك اللغة أو بعض عناصرها الفنية يعد انتهاكًا لحرمة الفن، ودليلاً قويًّا على عجز الآخذ وفقر أدواته الفنية.

من هنا كانت السرقة المعيبة- في نظر نقادنا القدماء- هي سرقة الصورة، أو بتعبير أدق : سرقة المعاني الفنية الماثلة في تلك الصورة، فتلك المعاني لتفردها بصورتها وعدم تداولها لا يصح فيها الأخذ:

يقول الآمدي في ذلك معقبًا على أبي الضياء بشر بن أبي تميم : " إنا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه، وتجري طباع الشعراء عليه فجعله مسروقًا، وإنما السرق يكون في البديع الذي ليس فيه اشتراك".

ويقول في موطن آخر : " إن السرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال أخذه "[١].

فالآمدي في هذين النصين يصرح بأن السرقة لا تكون إلا في البديع المخترع، ومصطلح البديع كان كما رأينا مصطلحًا عامًّا غير مقصور على دلالته وعناصره التي حددها المتأخرون فيما بعد، فالبديع- في نظر الآمدي- يقابل المعنى المشترك، ومعنى ذلك أنه ينصرف إلى كل العناصر الفنية في الصورة اللفظية، أي أنه يطلق على كل ما يضيف إلى المعنى خصوصية

(1) الموازنة/٢٣، ١٤٩.

وتفردًا، فيدخل فيه الجناس والطباق، وطريقة نظم العبارة، والصورة المجازية غير المتداولة وما إلى ذلك.

فمن سرقة المعاني الخاصة في نظر الآمدى قول أبي تمام :

إذا اليد نالتها بوتر توقرت على ضغنها ثم استقادت من الرجل

يقول الآمدي: "إن كان أخذها من ديك الجن فلا إحسان له لأنه أتى بالمعنى بعينه- قال ديك الجن:

تظل بأيدينا تقعقع روحها وتأخذ من أقدامنا الراح ثأرها

فأخذ أبي تمام من ديك الجن- إن صح- معيب في نظر الآمدى؛ لأنه لم يأخذ الفكرة المتداولة فحسب، أعني تأثير الخمر في شاربها، بل لقد أخذ الصورة الخاصة، أو المعنى الفني البديع، وهو تصوير الخمر إنسانًا يحس ويثأر..".

ومن أمثلة أخذ الصورة أو المعنى البديع كذلك – في نظر الآمدى- قول أبي تمام:

والشيب إن طرد الشباب بياضه كالصبح أحدث للظلام أفولا

فهو فيما يرى الآمدي من قول الفرزدق :

والشيب ينهض في الشباب كأنه ليل يصيح بجانبيه نهار

ولا يسع المرء في الحقيقة إلا أن يسلم مع الآمدي بقبح ذلك الأخذ، فالصورة التشبيهية في بيت الفرزدق هي بعينها كل ما يتمخض عنه بيت أبي تمام من معنى. الأمر الذي يجعل نظمه لهذا البيت مجرد تكرار وعناء لا مبرر له.

ويقول أبو هلال العسكري في تحديد صنوف الأخذ "إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقًا، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخًا، ومن أخذه فكساه لفظًا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه "[١].

(1) كتاب الصناعتين / ١٤٦.

فمراتب الأخذ في نظر أبي هلال ثلاث، أشنعها "أخذ المعنى بلفظه" وهو ما يخصه أبو هلال بلفظ السرقة، ذلك أن الشعر عند أبي هلال- كما هو عند غيره من نقاد هذا العصر – صنعة فنية أداتها اللغة، فتناول الشاعر للفكرة بألفاظها من سواه لا يكون سوى دليل على مجرد التقليد المقيت، وعلى أنه أحد الدخلاء على ساحة الفن.

ثالثا- قضية الوحدة الفنية:

رغم كثرة تردد مصطلح (الوحدة) في نقدنا العربي قديمه وحديثه فإنه لم يظفر بمدلول ثابت أو بمعنى محدد، فحين توصف القصيدة الشعرية بهذا المصطلح فإن هذا الوصف قد يعني :

أ- وحدة الموضوع :

أي دوران القصيدة حول موضوع واحد، أو تصويرها لتجربة واحدة تستغرق أبياتها من أولها إلى آخرها، والوحدة بهذا المعنى قد تحققت في معظم قصائد الشعر الحديث، وفي بعض قصائد الشعر القديم، وهي ما نفتقدها في كثير من قصائد المدِيح التي كانت – قديمًا وحديثًا- معرضًا لحشد من الأغراض المتباينة.

ب- وحدة الملاءمة بين الأجزاء المتباينة :

وهي تتحقق في القصيدة المتعددة الأغراض التي يحسن وصل كل منها بما يليه، ويتحقق التناسب- صوتيًا ومعنويًا- بين أبياتها، فلا يشعر قارئها بأي عسر في الأداء، ولا يحس سامعها بأدنى إعنات في التلقي.

ج- الوحدة العضوية :

أي بناء القصيدة بناء هندسيًا بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوي الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر، فالقصيدة الشعرية التي تتحقق فيها الوحدة بهذا المفهوم تكون – كما قيل- : " كالجسم الحي، يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة [(١)].

---

(1) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده / د. محمد غنيمي هلال/٣٥.

هذا المفهوم الثالث والأخير لمصطلح الوحدة (الوحدة العضوية) قد كان هو المحور الذي دار الخلاف حوله في تلك القضية التي نحن بصدد دراستها (قضية الوحدة الفنية)، ذلك الخلاف الذي يتمثل في تباين الإجابات عن السؤالين التاليين:

- هل تحققت هذه الوحدة العضوية في موروثنا الشعري ؟
- وهل تحقق الوعي بمفهومها في موروثنا النقدي ؟

ولا يتسع المقام هنا لمتابعة تفصيلية لجوانب الخلاف حول تلك القضية، ومن ثم سنكتفي باستعراض رؤية أحد نقادنا المعاصرين لها، وهو المرحوم الدكتور / محمد غنيمي هلال الذي تصدى للإجابة عن السؤالين السالفين، وكانت إجابته عنهما هي– فيما نرى- الأقرب إلى القبول لمواءمتها لطبيعة الموروث من جهة، وحسن تأملها لنصوصه الإبداعية والنقدية من جهة أخرى [(١)].

ففي ضوء تمثله للوحدة العضوية كما أرسى أرسطو أصولها قديمًا- في الشعر المسرحي والملحمي، وكما أوضح الرومانتيكيون ملامحها- حديثًا- في الشعر الغنائي- توصل غنيمي هلال إلى تقرير الحقائق الثلاث التالية:

الحقيقة الأولى :

أن هذه الوحدة لا تتمثل بحال من الأحوال في موروثنا الشعري القديم: فلقد كانت القصيدة الجاهلية –كما يقرر- معرضًا لحشد من الأغراض المتعددة- بل المتنافرة في بعض الأحيان- التي لا يمكن أن يتحقق مع اجتماعها معنى الوحدة العضوية ؛ فلقد كانت تلك الأغراض تتتابع على لسان الشاعر عن طريق التداعي النفسي الذي لا يستلزم ارتباطًا من نوع ما سوى ما تبرره البيئة البدوية وخيال الشاعر، وعلى هذا النهج سارت قصائد الشعراء بعد العصر الجاهلي، أجل إن المحدثين من شعراء العصر العباسي قد حفلوا ببدء القصيدة، والانتقال منه إلى الغرض (حسن التخلص)، ثم بالخاتمة، ولكن ذلك لم يخرج بالقصيدة العربية عن

---

(1) ينظر : النقد الأدبي الحديث/ ١٦٦-٢٠١، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده / ٢٩-٤٠.

نطاق التفكك الذي ظل إحدى سماتها البارزة في تراثنا الشعري القديم.

وعلى هذا الأساس يوافق غنيمي هلال على ما ذهب إليه العقاد عند مقارنته بين الشعر العربي القديم والشعر الإنجليزي الرومانتيكي، وذلك حيث يقول العقاد:

" إنك ترى الارتباط قليلاً بين معاني القصيدة العربية.. ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت، وكانت وحدته عندهم القصيدة، فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة، والأبيات الإنجليزية موجة تدخل في موجة لا تنفصل عن التيار المتسلسل الفياض".

لقد ارتكزت هذه المقارنة لدى العقاد- في رأي ناقدنا- على إدراكه الحقيقي لطبيعة الشعر العربي من جهة، ووعيه العميق بمفهوم الوحدة العضوية من جهة أخرى.

الحقيقة الثانية :

أنه ليس هناك ظل للوعي بهذه الوحدة في نقدنا العربي القديم : وقد توقف غنيمي هلال- تجلية لتلك الحقيقة- لتفسير بعض النصوص النقدية التي يوهم ظاهرها بأن بعض نقادنا القدماء قد كانوا على وعي بمفهوم تلك الوحدة- من تلك النصوص ما يذكره ابن رشيق القيرواني (نقلاً عن الحاتمي) حيث يقول(١):

".. فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفى على معالم جماله".

ومنها كذلك قول ابن طباطبا العلوي(٢) :

"وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل.. فإن الشعر إذا أسس تأسيس

---

(١) العمدة : جـ١١٧/٢.

(٢) عيار الشعر /١٦٧.

فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها.. لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجًا وحسنًا وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف..".

لقد أورد غنيمي هلال هذين النصين مشيرًا إلى أن النظرة المتسرعة قد ترى في كل منهما دعوة إلى الوحدة العضوية، فتشبيه القصيدة بخلق الإنسان عند ابن رشيق (أو الحاتمي)، وبالكلمة الواحدة عند ابن طباطبا قد يقود أصحاب هذه النظرة إلى ترديد القول بأن كلا من الناقدين كان على وعي حقيقي بمفهوم هذه الوحدة، أما النظرة المتأنية التي لا تكتفي بالانزلاق فوق سطح التعبير دون سبر أغواره، واستكناه دلالاته الحقيقية في ضوء سياقه- فإنها سوف تكتشف أن الوحدة التي يدعو إليها الناقدان لا تتجاوز مجرد إيجاد الصلات أو الروابط المعنوية بين الأغراض أو الأفكار الجزئية- التي لا ترابط بينها أصلاً- داخل القصيدة، وهذا ما يتجلى بوضوح – كما يشير ناقدنا- في صدر النص الذي وردت فيه العبارات التي نقلها ابن رشيق عن الحاتمي، فهو يقول في بداية هذا النص :

"من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجًا بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان..".

وهو ما يتجلى بوضوح كذلك لدى ابن طباطبا في قوله بعد النص السابق مباشرة: "ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجًا لطيفًا".

وفي قوله في موطن آخر :

"فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه – على تصرفه في فنونه- صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق، بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجًا معه".

الحقيقة الثالثة :

أن الوحدة التي عنى موروثنا النقدي القديم بتحققها في الشعر لم تتجاوز حدود الربط الجزئي – معنويًّا- بين بعض أجزاء القصيدة: يقول غنيمي هلال في تقرير الحقيقة :

"إن نقاد العرب لم يأتوا بجديد فيما يخص وحدة العمل الفني، بل سايروا الأدباء على ما جرت به تقاليد الجاهلية أو على ما يقرب منها، وقد فهموا الوحدة على نحو بعدت به كل البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهمها اليوم، فكانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أشد من عنايتهم بوحدة العمل الفني جملة، وقد ذكروا وجوهًا بيانية تتصل بتنظيم أجزاء القصيدة.. ولكنهم حوروا فيها كي تساير القصيدة كما ألفوها، فاستحسنوا الاستطراد على نحو ما شرحوا، وهو ضار بنظام الوحدة في العمل الأدبي، ولم يروا في أجزاء القصيدة الجاهلية المتنافرة ما يضر بنظام وحدتها...".

ويضيف غنيمي هلال- لتأكيد هذه الحقيقة- أن أبرز صورتين لتحقيق تلك الوحدة التي استحوذت على اهتمام نقادنا القدماء هما :

أ- الربط بين الأغراض المتعددة في القصيدة، وهذا الربط – كما يصرح- هو ما أطلق عليه في حديثهم عن عمود الشعر مصطلح "التحام أجزاء النظم والتئامها"؛ إذ المراد بهذا المصطلح كما يقول "... أن يتم انتقال الشاعر من كل جزء من أجزاء القصيدة إلى الجزء الذي يليه على نحو جيد.. وهو ما يسمونه" حسن التخلص.. من غرض إلى غرض في القصيدة الواحدة".

ب- التناسب بين معاني الأبيات المتجاورة داخل الجزء الواحد من أجزاء القصيدة، ولهذا – كما يشير- عاب نقادنا القدماء أبيات الشعر التي لا صلة بين معانيها، وفي ذلك يقول الشاعر :

وبعض قريض القوم أولاد علة ... يكد لسان الناطق المتحفظ

وهذا التناسب- كما يقرر- هو ما عناه الجاحظ بمصطلح (القران) الذي نقله عن رؤبة الرجاز، وأوضحه بما حكاه من أن شاعرًا قال لآخر : أنا أشعر منك، فقال له : وبم ذاك ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه، وتقول البيت وابن عمه.

والواقع أن الباحث المتأمل في نصوص النقد العربي القديم لا يسعه إلا التسليم بتلك الحقائق الثلاث التي تبلور رؤية غنيمي هلال لمسار تلك القضية في موروثنا القديم غير أن هناك نقطتين أوردهما- رحمه الله- في ثنايا تقريره لتلك الحقائق لا تحظيان- فيما نرى- بهذا التسليم :

النقطة الأولى:

أن مصطلح "القران" و"التحام أجزاء النظم.." لم يستخدما في تراثنا القديم للدلالة على الربط المعنوي بين الأبيات (كما يرى ناقدنا)، بل لقد كان كل منهما يراد به- فيما أرجح- الائتلاف الصوتي بين ألفاظ العبارة أو العبارات المتجاورة. وهذا ما يبدو جليًّا بالنسبة لمصطلح "القران" من مراجعة السياق الذي أورده فيه الجاحظ، ففي صدر هذا السياق يقول الجاحظ :

"ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه" ثم يستشهد لذلك بتنافر حروف الألفاظ في قول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفر   وليس قرب قبر حرب قبر

ثم في الشطر الأخير من قول الشاعر :

لم يضرها والحمد لله شيء   وانثنت نحو عزف نفس ذهول[1]

ثم يضيف بعد ذلك بقليل ما يؤكد أن ما يعنيه في هذا الموطن هو سلاسة النظام الصوتي داخل التركيب فيقول :

وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر : تراها متفقة ملسًا، ولينة

(١) البيان والتبيين / ١/ ٦٥-٦٩.

المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة ـ ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية.. سلسة النظام، خفيفة على اللسان حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد..".

وبعد أن يذكر مصطلح "القران" الذي ورد على لسان رؤبة بن العجاج يقول: "فهذا في اقتران الألفاظ فأما اقتران الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا تأخير..".

كل هذا يؤكد لدينا أن الجاحظ حين أورد هذا المصطلح لم يكن يرمز إلى الربط المعنوي بين الأبيات، بل إلى الائتلاف الصوتي بين الألفاظ، ذلك الائتلاف الذي يكد الإخلال به لسان الناطق المتحفظ كما قال الشاعر.

وإذا كان هذا الائتلاف هو مدلول مصطلح "القران" فإنه كذلك- فيما نرجح- مدلول مصطلح "التحام أجزاء النظم والتئامها"، ويبدو لي أن المرزوقي حين وضع هذا المصطلح من مصطلحات عمود الشعر كان يغترف من معين الجاحظ في هذا الصدد، ولعله قد صاغه في ضوء تمثله لما قرره الجاحظ- في الموطن السابق ذاته- من أن أجود الشعر ما رأيته "متلاحم الأجزاء سهل المخارج" – يقول المرزوقي في تحديد عيار هذا الالتحام: "فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة، تسالما لأجزائه وتقارنا".(١)

وفي ثنايا شرحه لهذا الالتحام يورد مصطلح "القران" منسوبًا إلى رؤبة، الأمر الذي يدل على أن ما يعنيه هنا هو ما عناه الجاحظ قبله بهذا المصطلح، ولعل مما يؤكد ذلك أن أبيات الشعر التي أوردها في هذا الصدد قد وردت كلها لدى الجاحظ في السياق الذي ورد فيه مصطلح القران.

---

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة ١/١١-١٥.

النقطة الثانية:

في ثنايا تفسير ناقدنا للنصوص النقدية التي يوهم ظاهرها أن بعض نقادنا القدماء قد أدركوا معنى الوحدة العضوية- رجح أن هؤلاء النقاد قد تأثروا في تلك النصوص تأثرًا خاطئًا بأرسطو.

هذا ما يقرره حيث يقول :

"وتقفنا مثل هذه النصوص على أن العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التي كشف عنها أرسطو ولكن على نحو خاص، إذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة، فبعدوا بذلك بعدًا كبيرًا عما أراده أرسطو..".

والواقع أن إرجاع هذا المسلك الخاص في فهم وحدة القصيدة إلى تأثر بعض نقادنا القدماء الخاطئ بأرسطو لا يعدو أن يكون مجرد (افتراض) يعوزه الدليل، والأولى إرجاعه- فيما أرى- إلى الواقع الشعري الذي تعامل هؤلاء النقاد معه، والذي اتخذت فيه القصيدة الجاهلية بتقاليدها المتوارثة وأغراضها المتعددة "أنموذجًا" يحتذيه الشاعر، ويقيس إليه الناقد، وإذا كان السبب في عجز هؤلاء النقاد- كما يرى ناقدنا في موطن آخر هو غلبة الشعر الغنائي، فلماذا لا يكون هذا السبب ذاته هو مرد فهمهم لوحدة القصيدة على هذا النحو ؟!

ملخص الوحدة الثالثة

أ- رصد قضية "القديم والجديد" في التراث النقدي، وذلك من خلال عرض مجموعة من المحاور هي: نشأة القضية، وموقف اللغويين والرواة من الجديد، وثورة أبي نواس على القديم، وإنصاف النقاد للمحدثين، وطبيعة التجديد في الموروث الشعري والمنظور النقدي، والظواهر التي ترتبت عليها في تراثنا.

ب- قضية "السرقات الأدبية"، ودلالة هذا المصطلح، وعرض أهم المحاور التي عرض لها النقاد في إطار هذه القضية، وهي: ضرورة أخذ الفكرة، وشرط الأخذ الجيد، والسرقة المعيبة، مع ذكر الأسباب التي كانت وراء إحصاء النقاد لنماذج أخذ الأفكار وحشدها مع أنماط الأخذ المعيب.

ج- قضية "الوحدة الفنية" والمعاني التي يعنيها الوصف بالوحدة الفنية، وهي: وحدة الموضوع، ووحدة الملاءمة بين الأجزاء المتباينة، والوحدة العضوية، وهل تحققت هذه الوحدة في موروثنا الشعري؟ وهل تحقق الوعي بمفهومها في موروثنا النقدي؟

أسئلة على الوحدة الثالثة

س١: ما موقف اللغويين والرواة من قضية القديم والجديد؟ وما سر هذا الموقف في نظرك؟

س٢: ما السرقة المعيبة في نظر نقادنا القدماء؟

س٣: ما الشرط الذي شرطه النقاد للأخذ الجيد من السابقين؟

س٤: ما نوع الوحدة الفنية التي تحققت في موروثنا الشعري؟

نموذج إجابة

إجابة السؤال الأول:

وقف اللغويون والرواة موقف العداء من الشعراء المحدثين فتعصبوا ضدهم، ولم يكادوا يقرون لهم في مجال الشعر بإحسان.

وسر هذا الموقف يرجع إلى الأسباب التالية:

١- أنهم بحكم طبيعة الدور الثقافي الذي نهضوا به كانوا مشدودين إلى الشعر القديم حفظا ورواية، وتوثيقا وتدوينا، واستشهادا وتمثيلا.

٢- لقد كان هؤلاء الرواة واللغويون حريصين على نقاء اللغة العربية، وبقائها سليمة وخالية من أوشاب اللحن، وقد وجدوا الصورة المثلى لهذا النقاء في الشعر القديم.

٣- أن معظم الشعراء المحدثين لم يكونوا من العرب الخلص، بل كانوا من الأعاجم الذين سرت في أشعار بعضهم نزعة السخرية من العرب، والاستهانة بما ورثوه من تقاليد.

البلاغة العربية والنقد عند العرب

برنامج: دار العلوم

رقم الإيـداع :	٩٣٧٦ / ٢٠١٣
I.S.B.N : 978-977-403-592-1	